

# 12 2017

PLACES, FORMS AND MEMORIES  
OF GRIEF IN CONTEMPORARY  
CITIES

LUOGHI, FORME E MEMORIE  
DEL LUTTO NELLE CITTÀ  
CONTEMPORANEE

Direttore responsabile

*Luigi Bartolomei*

Journal Manager

*Gilda Giancipoli*

Redazione

*Sofia Nannini*

*Natalia Woldarsky Meneses*

Comitato scientifico

*Luisella Gelsomino, Riccardo Gulli, Roberto*

*Mingucci, Carlo Monti, Piero Orlandi,*

*Giorgio Praderio, Claudio Sgarbi*

Flavio Favelli, *Sala d'attesa*, 2008, Opera  
permanente, Pantheon alla Certosa di Bologna,  
Foto Dario Lasagni ©

ISSN 2036 1602

[http://in\\_bo.unibo.it](http://in_bo.unibo.it)

UNIVERSITA' DI BOLOGNA





## Povertà urbane e tradizione civica dell'accoglienza

### Urban Poverty and Civic Tradition of Acceptance

Nelle città si muovono individui che vivono in assenza di diritti civili, di benessere, salute, socialità: senza casa, nomadi, “clandestini”, camminanti ed erranti, asilanti e apolidi, mendici, mutilati di guerre lontane dalla sicura Europa. La loro presenza genera da una parte diffidenza e sospetto, dall'altra mette alla prova la coscienza civile della società contemporanea. È un *memento mori*: un lutto incombente per la possibile perdita dello status di cittadino.

La città storica si è dimostrata capace di accogliere marginalità e devianze, sia con istituzioni sia con dispositivi architettonici. La città neoliberista, generatrice di disuguaglianze sociali, gestita nel segno del securitarismo, ha ancora spazio per tali presenze inquiete ed inquietanti? Le tratta come “scarti”, o viceversa è capace di conferire loro la dignità di un diverso abitare in una convivenza universale?

Cities are haunted by people living without any form of civil rights, welfare, health, social relations: homeless, nomads, “illegal” immigrants, walkers and wanderers, refugees and stateless, beggars, amputees in wars having place far from the safe Europe. Their existence generates mistrust and suspicion on one hand, challenging on the other the civil conscience of the contemporary society. It is a sort of *memento mori*: an incumbent mourning for the possible loss of citizen status.

The historic city has proved capable of hosting marginalisation and deviance, through institutions or architectural devices. Does the neoliberal city, generating social inequalities and managed in the name of security, still has room for such unsettled and unsettling presences? Can it treat them only as “waste” or, vice versa, grant them the dignity of a different dwelling within a universal coexistence?



Ilaria Agostini

Ilaria Agostini, PhD, è ricercatrice di Urbanistica all'Università di Bologna e docente al Corso di Dottorato in Urbanistica dell'Università “Sapienza” di Roma. Tra le sue pubblicazioni: *Il paesaggio antico* (Firenze 2009); *Il diritto alla campagna* (Roma 2015); *La città e l'accoglienza* (Roma 2017).

Parole chiave: città; accoglienza; disuguaglianze sociali; securitarismo; architettura ospedaliera medievale

Keywords: City; hospitality; social inequalities; securitarianism; medieval hospital architecture



Il neoliberismo, manifestatosi nella deregolamentazione delle economie mondiali, nell'apertura forzata dei mercati nazionali al libero commercio e alla libera circolazione dei capitali, nella riduzione del settore pubblico tramite politiche di austerità e privatizzazioni, ha indotto profonde trasformazioni fisiche nelle città, ne ha deformato i caratteri civici, stravolto i connotati politici<sup>1</sup>.

Nella sua consistenza fisica, sociale e politica (*urbs, civitas e polis*), la città oggi tende a coincidere col Mercato. Ogni aspetto della politica urbana, «dalle scelte degli elettori alle decisioni dei politici, deve [infatti] essere sottoposto a un'analisi puramente economica»<sup>2</sup>. Altri valori e virtù sono relegati a giocare un ruolo secondario.

Nella città neoliberista le ricchezze si concentrano, crescono le disuguaglianze sociali, economiche, le disuguaglianze nell'accesso all'istruzione, alla salute, persino alla piena dimensione civica e quindi politica<sup>3</sup>. Se nelle megalopoli del Sud del mondo il fenomeno è più evidente e drammatico, anche nelle città europee individui e gruppi vivono – scartati, allontanati, relegati ai margini delle periferie – nell'assenza di diritti civili, di benessere, di socialità<sup>4</sup>.

È necessario oggi rispolverare la virtù civica dell'accoglienza. Per far ciò è opportuno rammentare – ripercorrendo velocemente le sensibilità sociali che hanno visto il povero mutarsi da «inesauribile esercizio di carità» a prodotto della «cultura dello scarto» – le trasformazioni dell'architettura destinata all'ospitalità degli erranti e dei bisognosi. Poiché a partire da una nuova, degna, *hospitalitas* sarà possibile ripensare una città che assuma forza vitale, proprio dall'accoglimento dei cittadini «in eccedenza». (fig. 1)



fig. 1 Stazione di Santa Maria Novella, Firenze, s.d. (foto: Maria Pia Passigli/Fuori Binario)



## I. Lutto incombente e “*ius excludendi alios*”

Le povertà estreme rappresentano, nell'ambiente urbano, le forme animate di un “lutto incombente”, un lutto in agguato che coinvolge l'intera cittadinanza. L'esclusione – o la *désaffiliation* se si assume il lessico di Robert Castel che privilegia «la dimensione processuale dei fatti sociali»<sup>5</sup> – produce una popolazione «priva di uno statuto definito e socialmente accettato»<sup>6</sup>. La figura del vagabondo, scrive il sociologo francese, è stata caricata di tutti i fantasmi e di tutte le paure dell'erranza, dell'avventura, della minaccia, dell'immoralità e della violenza criminale. «Il vagabondo è l'individuo senza fuoco né luogo, senza confessione, colui di cui nessuno si fa garante, che sfugge al lignaggio e ai legami d'interdipendenza che formano una comunità umana. È il *désaffilié* per eccellenza»<sup>7</sup>.

La presenza miserevole di nomadi, di “clandestini”, camminanti ed erranti, asilanti e apolidi, di mendici, infermi e mutilati di guerre lontane dalla sicura Europa, di senza casa e sfrattati, genera diffidenza e sospetto in chi li osserva e li incontra ai bordi delle strade, e mette alla prova la coscienza civile della società contemporanea. La loro esistenza rappresenta – tutt'oggi – un *memento mori*, l'immagine di una vita di rango infimo, di un disequilibrio sociale, delle manchevolezze della politica. Per il cittadino che gode di pieni diritti – il *civis* – essa incarna il lutto della possibile perdita dello *status* civico, la perdita del benessere, della ragione, delle ricchezze terrene. Essa, come scrive Maurizio Bergamaschi, «destabilizza l'immagine dell'ordine sociale costituito»<sup>8</sup>. Narra l'eclissi dell'universalità dello stato di diritto, del welfare<sup>9</sup>.

Secondo il sovvertimento di senso, usuale in Michel

Maffesoli, l'erranza rimanderebbe inoltre alla nostalgia di «ciò che è ancora “istituendo”» relativizzando «la pesantezza mortifera di ciò che è istituito»<sup>10</sup>. Il lutto si invererebbe in tal caso già a partire dalla consapevole acquisizione dell'immodificabile, ancor prima di perderlo. Ma sospendiamo qui, abbandonandola al dominio delle interpretazioni sociologiche, l'analisi della natura del lutto richiamato dalle presenze irrequiete ai margini della società urbana; torniamo invece all'ambiente fisico in cui esse si muovono.

Nella città che ha ceduto l'anima al Mercato si afferma con forza irresistibile il primato della proprietà privata, della gestione privatistica dello spazio urbano. Conseguentemente, nella gestione della cosa pubblica si estende, sconvolgendo il campo che il progresso sociale aveva arato, lo *ius excludendi alios*: il diritto di escludere. Nell'epoca della “città dei recinti” e delle espulsioni, in tempi di erosione dello «spazio comune»<sup>11</sup> e di smantellamento dell'universale godimento di diritti civili, i nomadi e i migranti, i *désaffiliés* e i poveri sono relegati a questione di ordine pubblico. Pertanto, nelle «periferie esistenziali»<sup>12</sup>, in nome della sicurezza proprietaria e del decoro urbano, è in atto «una guerra senza quartiere ai marginali d'ogni risma»<sup>13</sup>.

La più grande esclusione – scrive Jorge Bergoglio – «consiste nel non riuscire neanche a vedere l'“escluso”: quello che dorme per strada non viene visto come persona, ma come parte della sporcizia e dell'abbandono del paesaggio urbano, della cultura dello scarto, del rifiuto»<sup>14</sup>. L'espulsione degli ultimi, degli “umili”, dalle aree monumentali e dai nuclei centrali delle città italiane e dell'Europa mediterranea<sup>15</sup> procede tuttavia anche materialmente: su vari livelli che brevemente esponiamo.

L'eclissi dell'edilizia residenziale pubblica – oggi pressoché scomparsa nella città entro le mura – e i processi speculativi (mascherati dietro il termine lenitivo di *gentrification*<sup>16</sup>) che investono i quartieri centrali anche attraverso il massiccio ricorso agli sfratti esecutivi, stanno provocando periferizzazione e ghettizzazione: inoltre, con la mutazione dell'alloggio in «strumento finanziario globale»<sup>17</sup>, sempre più spesso le banche si rivalgono sulla casa per insolvenza delle famiglie impoverite e indebitate<sup>18</sup>.

L'altro livello su cui agisce la spinta centrifuga, che non ha certamente le stesse ricadute sulla struttura sociale ma che influisce notevolmente sull'uso dello spazio della città storica, attiene alla gestione securitaria delle città. Nelle vie e nelle piazze “riqualificate”, sono diventate “familiari” – facendo anche parte del messaggio politico – le telecamere e gli altri dispositivi d'arredo a «vocazione disciplinare»<sup>19</sup>. Fontane con getti d'acqua dal suolo che impediscono lo stazionamento, elementi metallici sui gradini che ostacolano la seduta, panche che inibiscono di sdraiarsi o prive di schienale, adatte solo per brevi soste, portici di via chiusi da cancellate etc. Illuminazioni di stile carcerario inducono a disertare i quartieri centrali, le piazze, i parchi, le stazioni ferroviarie (o, perlomeno, nei loro residuali spazi ad uso dei viaggiatori).

Nella città del buon governo – laddove Donna *Securitas* «ha levata a' rei ogni balia»<sup>20</sup> – la «frenesia di alzar muri e barriere»<sup>21</sup> non conosce requie. Le politiche securitarie militarizzano i settori urbani più problematici, e sono causa della proliferazione di controlli, *gates* ed *enclaves*. In particolare, nelle città italiane il provvedimento legislativo detto “Daspo urbano”<sup>22</sup> estende all'ambiente urbano una misura precauzionale



simile a quella che vieta ai tifosi violenti l'ingresso negli stadi (la sigla Daspo significa infatti: divieto di accesso alle manifestazioni sportive). L'attribuzione ai sindaci del potere di istituire recinti e zone rosse, di esercitare un nuovo divieto di accesso al territorio cittadino, o a parti di esso, sta a significare che nelle città si è rinunciato a lottare contro le disuguaglianze sociali e che si è invece avviata una nuova battaglia, di stampo liberista, in favore dei privilegi proprietari. Il Daspo prende di mira quei mendicanti, questuanti, poveri, diseredati, rom, "clandestini", venditori "abusivi", antagonisti, punkabbestia, dissidenti, dissenzienti, manifestanti, graffitari, lavavetri, cartomanti, giocolieri, saltimbanchi, cantastorie, il cui comportamento non venga ritenuto consono al decoro delle aree urbane su cui insistono «musei, aree e parchi archeologici, complessi monumentali o altri istituti e luoghi della cultura o comunque interessati da consistenti flussi turistici»<sup>23</sup>. Ossia ai luoghi centrali. (fig. 2)

## II. Architettura e tradizione civica dell'accoglienza

Eppure le città italiane ed europee potrebbero attingere all'ammirevole tradizione medievale di *hospitalitas* rivolta ai bisognosi di ogni provenienza e fede. Nei secoli, le città, «luogo del molteplice» antropologico<sup>24</sup>, si sono dimostrate capaci di accogliere e di comprendere nel proprio seno queste marginalità, diversità, facendo leva su un costume arcaico: nell'antichità infatti chi offriva rifugio e chi ne riceveva – ospite ed ospitante – erano degli "uguali". Di tale uguaglianza resta memoria nella parola ospite, che ha la stessa radice – *\*ghostis* – di *guest*, *host*, *Gast*<sup>25</sup>. La reciprocità del patto di ospitalità ha origini antiche che attingono alla sfera del sacro: fin dall'età omerica



fig. 2 Domenico di Bartolo, *La lavanda dei piedi*, affresco, 1440-1441  
(Sala del Pellegrinaio, Ospedale di Santa Maria della Scala, Siena)



i greci ritenevano che gli dèi si presentassero in incognito e, in veste di ospiti, distribuissero ricompense o punizioni in base al comportamento del padrone di casa. Pertanto il rifiuto dell'accoglienza era ritenuto atto sacrilego<sup>26</sup>.

## II.1 Agli albori del medioevo: l'indeterminatezza del tipo architettonico

Il patto di ospitalità è tradotto nell'espressione evangelica: «Qui vos recipit me recipit». Nell'età di mezzo, l'«ospitalità benefico-cristiana»<sup>27</sup> si pone in continuità con la gratuità ospitale arcaica, senza che tuttavia si conservi il patto che nel mondo antico equiparava ospitato ad ospitante. L'accoglienza rientra tra le opere di misericordia cui il cristiano ha l'obbligo di dedicarsi durante la propria vita. E, tra le opere di misericordia, l'*hospitalitas* è quella che riassume in *unum* i precetti evangelici, l'opera «che tutto comprende»: offrire cibo agli affamati, acqua agli assetati, rivestire gli ignudi, alloggiare i forestieri, curare gli infermi, visitare i reclusi, seppellire i defunti. Con l'affermarsi della cristianità come religione di Stato, l'accoglienza di poveri e bisognosi si configura come un compito di civiltà la cui attuazione è principalmente a carico degli ecclesiastici. Nascono in questo clima culturale gli istituti di accoglienza che dispensano gratuitamente vitto e alloggio a pellegrini, stranieri, poveri e malati; agli ospiti è fornita assistenza materiale e spirituale (*cura civium* e *cura animarum*)<sup>28</sup>. *Xenodochia*, *hospitia* e foresterie si sviluppano in Italia e in Francia tra V e VII secolo (la voce *xenodochium* si perde a partire dal IX sec. in favore di *hospitium*, *hospitale*)<sup>29</sup>. (fig. 3)

I ricoveri sorgeranno dunque presso le sedi vescovili



fig. 3 Basilica dei Santi Apostoli, Roma, agosto 2017 (fonte: <<https://agensir.it/quotidiano/2017/8/23/sgombero-rifugiati-a-roma-medicina-solidale-visite-a-sfollati-piazza-ss-apostoli-impossibile-a-piazza-indipendenza/>>)

entro le mura cittadine, nei monasteri lungo le strade extraurbane di maggior transito e sui passi montani; ogni cenobio predisporrà, oltre all'*hospitale hospitum* (per ospiti illustri), un *hospitale pauperum* per bisognosi e pellegrini. Nei cenobi l'accoglienza si pratica secondo i precetti della *Regula Magistri* (sec. VI) e della *Regola* di San Benedetto, di poco successiva.

A Roma – in quegli stessi secoli metà dei pellegrinaggi al sepolcro di San Pietro – vengono istituite le *scholae peregrinorum*, ospizi situati nei pressi dei principali luoghi di culto<sup>30</sup>; dalla *Schola Saxonum* (dei Sassoni) prenderà vita l'ospedale di Santo Spirito, detto perciò *in Saxia*. I pellegrini in sovrannumero sono ospitati sotto i portici degli edifici religiosi e negli atri delle chiese della città eterna, attrezzati con fontane e latrine<sup>31</sup>.

Lo *xenodochium* non si è configurato come tipo architettonico specifico: ciò non stupisce quando si rammenta che gli edifici specialistici civili, nell'alto medioevo, non si sono ancora formalizzati rigidamente. Non è da escludere che il ruolo di ricovero possa talvolta essere stato svolto direttamente dalle aule ecclesiastiche, opportunamente attrezzate (come abbiamo visto accadere sotto i portici di Roma). Studi condotti sulla cattedrale di Metz dimostrano che all'interno dell'edificio si tenevano molteplici funzioni pubbliche, religiose e civili<sup>32</sup>.

Un suggestivo saggio delle potenzialità d'uso offerte da un vasto ambiente comune – la chiesa – è contenuta nelle *Donne di Messina* di Elio Vittorini. Il romanzo narra la fondazione di una «società di eguali» sull'Appennino emiliano uscito in macerie dalla Seconda guerra: la chiesa del villaggio diventa il rifugio comune dei profughi che vi trovano riparo.

«Era stata una chiesa molto grande, con due file di colonne che la dividevano in tre navate, alte finestre senza vetri, il rosone della facciata senza più vetri, e l'abside distrutta, [...] la cupola crollata, ma col tetto e il resto che non presentavano alcun danno, [...] sopra le tre navate [...]. Subito avevano cominciato ad usarla per dormirvi. [...] Vi dormivano su vecchia paglia [...] in piccoli gruppi che si erano distribuiti nelle due navate laterali, separandosi gruppo da gruppo con i banchi stessi della chiesa disposti in modo da congiungere ciascuno dei pilastri al muro, in tante linee parallele [...].

La mezza chiesa fu buona [...] per indurli a restare, e per tenerli uniti dopo il morto sulla prima mina; e più buona era adesso che lavoravano a completare in due file di camere con porte, sportelli [...] le due navate laterali; più buona nel costringerli a provvedere fuori di lì per i servizi, per cucinare e per mangiare, per lavare, per tutto il resto; dunque così buona da avviare tra loro un insolito genere di vita [...]: il che poteva diventare un genere di vita forse migliore di quello solito, forse in ogni caso molto comodo, e allora la mezza chiesa sarebbe stata chissà quanto più buona, essendo per altri uomini, cui i nostri figli l'avrebbero trasmesso, il principio di un altro modo di fare le cose che troviamo come siano buoni nel continuarli e magari trasformarli da una loro consuetudine e loro antichità, da una loro vecchiaia<sup>33</sup>».

È interessante – dopo la lettura di questo brano delle *Donne di Messina* – rilevare alcune analogie con la condizione degli esuli del tempo presente. Tra il giugno e il luglio 2016, la chiesa di Ventimiglia offre rifugio ai «clandestini», migranti in transito dal sud del mondo cui viene negato il passaggio in Francia.

Dall'agosto del 2017, la basilica dei Santissimi Apostoli, nel cuore di Roma, ospita nel portico le tende di alcuni rifugiati politici eritrei, allontanati con spettacolare violenza da piazza Indipendenza dove – sfollati – si erano accampati sopperendo alla carenza di alloggi pubblici. (fig. 4)

## II.2 Dopo il Mille: una fioritura di istituti d'ospitalità

Superato il crinale del Millennio, la città europea occidentale è in piena espansione economica, l'incasato è in crescita. Si assiste a un movimento di popoli e all'esodo dalle campagne: *Stadtluft macht frei* (l'aria della città rende liberi), motto che racchiude lo spirito di un'epoca. «La povertà – scrive Hans Conrad Peyer – non legava affatto le persone alla patria di origine, ma piuttosto succedeva il contrario: sin dal Medioevo barbarico poveri e indigenti si mettevano in viaggio come pellegrini, coloni, mercanti, fuggitivi di tutti i tipi, mendicanti e vagabondi, alla ricerca di cibo o di una nuova esistenza. Con l'aumento della mobilità che si registrò a partire dai secoli XI e XII, il numero dei viaggiatori dovette crescere sensibilmente»<sup>34</sup>.

Dell'arrivo in città di schiere di indigenti – stranieri o dal contado – è certo testimonianza indiretta il fiorire, in quegli anni, di istituti ospedalieri. Questa affermazione rapida e diffusa di istituzioni civili, dedite all'accoglienza caritatevole, si inserisce a pieno titolo nel fenomeno definito dagli storici *Stadtkirche* (o religione civica), che connota la fase di trapasso di ritualità e rappresentazioni di matrice ecclesiastica verso le magistrature comunali<sup>35</sup>.

La *Stadtkirche* lega il comune e la chiesa locale, la città e il patrono, «la libertà politica e la grazia spirituale». Si tratta di un fenomeno urbano marcatamente italiano,



che traspone «gli obiettivi religiosi in una dimensione civile e urbana, senza sminuirne la valenza spirituale». In questo processo «la carità diventava filantropia urbana, la santità un operare socialmente utile, l'amore del povero una responsabilità civica»<sup>36</sup>.

Queste aspirazioni di stampo civile si sovrappongono al comandamento morale e allo strumento di redenzione – o, come sottolineava Piero Camporesi, alla «tecnica di salvezza dell'anima»<sup>37</sup> – dell'elemosina ai bisognosi: «Pecunia dedisti et peccata simul exuisti»<sup>38</sup>. Le nuove fondazioni di ospedali sono promosse da laici caritatevoli, dal ceto “dirigente” diremmo oggi. Gli istituti, gestiti (almeno in un primo tempo) da ordini cavallereschi-ospitalieri, danno ospitalità a «pauperes, peregrini, transeuntes, mulieres in partu agentes, parvuli a patribus et matribus derelicti, debiles et claudi, generaliter omnes»<sup>39</sup>. (fig. 5)

Della dimensione del fenomeno dà prova, per Milano, la *laudatio* di Bonvesin de la Riva che nel 1288 annovera dieci ospedali in città e quindici («o pressappoco») nel contado<sup>40</sup>. A Firenze, tra 1280 e 1350, si assiste alla nascita di trentatré ospedali (tra cui quello di Santa Maria Nuova, fondato da Folco Portinari, padre della Beatrice dantesca, nel 1288); altri dodici tra 1360 e 1420.

Il fenomeno investe l'Europa e comincia a manifestarsi con veste architettonica precipua. In istituti in cui «il personale infermieristico era normalmente composto da membri di ordini minori e il medico spirituale aveva la stessa se non maggiore importanza del medico fisico»<sup>41</sup>, la presenza simbolica del sacro è generosamente rispettata e profusa<sup>42</sup>. Così, in accordo con la loro origine caritatevole e con la dimensione di

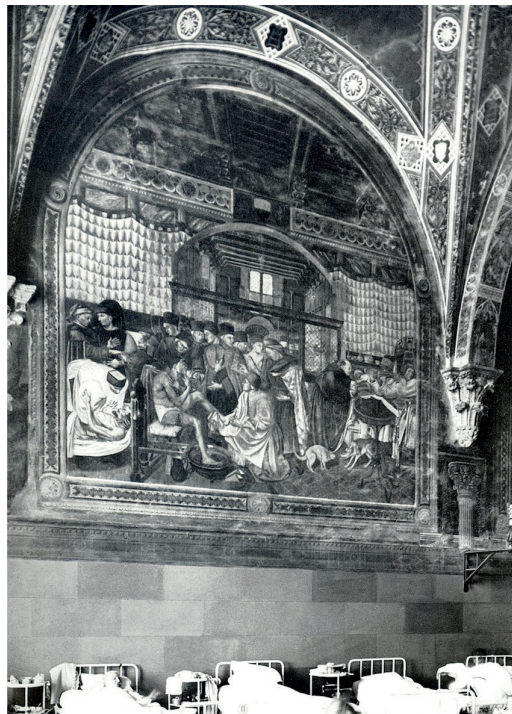


fig. 4 Sala del Pellegrinaria, Ospedale di Santa Maria della Scala, Siena. Dagli anni Novanta del Novecento all'intero complesso architettonico è stato conferito un ruolo museale. Foto tratta da: Dankwart Leistikow, *Hospitalbauten in Europa aus zehn Jahrhunderten: ein Beitrag zur Geschichte des Krankenhausbaues*, Boeringer Sohn, Ingelheim am Rhein, 1967 (rielaborata).



fig. 5 La “Grande Salle des Pôvres” dell'Hôtel-Dieu di Beaune, in Borgogna. Foto tratta da: Dankwart Leistikow, *Hospitalbauten in Europa aus zehn Jahrhunderten: ein Beitrag zur Geschichte des Krankenhausbaues*, Boeringer Sohn, Ingelheim am Rhein, 1967 (rielaborata).

vita comunitaria tra *fratres* (o *sorores*) e *pauperes* che vi svolge, l'architettura dell'ospedale laico – fornito di cappella, chiostri, portici, refettorio – non si distacca dal modello conventuale. Cui aggiunge l'originale, grande sala – la *Halle*, o “infermeria”, poiché alloggio degli infermi –, considerata matrice delle successive evoluzioni dell'architettura ospedaliera.

La *Halle* è un ambiente ad unico piano, di una o più navate, privo di suddivisioni interne, dalle proporzioni simili a quelle di una chiesa, con finestre seriali aperte sui lati lunghi e, laddove presenti, aperture più magnificenti sui lati corti. Nelle infermerie, i letti (singoli o più spesso “grandi”, cioè a due o più posti, racchiusi talvolta in alcove di legno e tendaggi<sup>43</sup>) erano collocati in lunghe file presso le pareti laterali; tale disposizione permetteva di trapiantare l'altare, sempre presente nell'istituto di carità medievale.

Tra le architetture esemplari ricordiamo almeno, fuori dai confini nazionali (su quelle italiane ci soffermeremo nel prossimo paragrafo): l'infermeria cistercense di Ourscamp, con sala di tre navate e otto campate; l'ospedale di Saint-Jean (1153) ad Angers, con grandiosa sala con navate e volte gotiche, lunga sessanta metri; la sala di Nôtre-Dame des Fontenilles (1293) a Tonnerre, impostata su un'unica navata di cento metri di lunghezza, coperta da volta lignea a botte; e ancora: Bruges (St. Jan, 1188), Gand (Biloke, 1228), Lubecca (Heiliggeist, 1268), Chichester (St. Mary, 1269)<sup>44</sup>. Più tardo, l'*hôtel-Dieu* di Beaune (1443-1451), con la monumentale corsia di circa settanta metri coperta da botte lignea. (fig. 6)

Dell'aggregazione di più *Hallen* si compone l'*hôtel-Dieu* di Parigi, prospiciente il sagrato della cattedrale di Nôtre-Dame. Il nucleo dell'ospedale consisteva

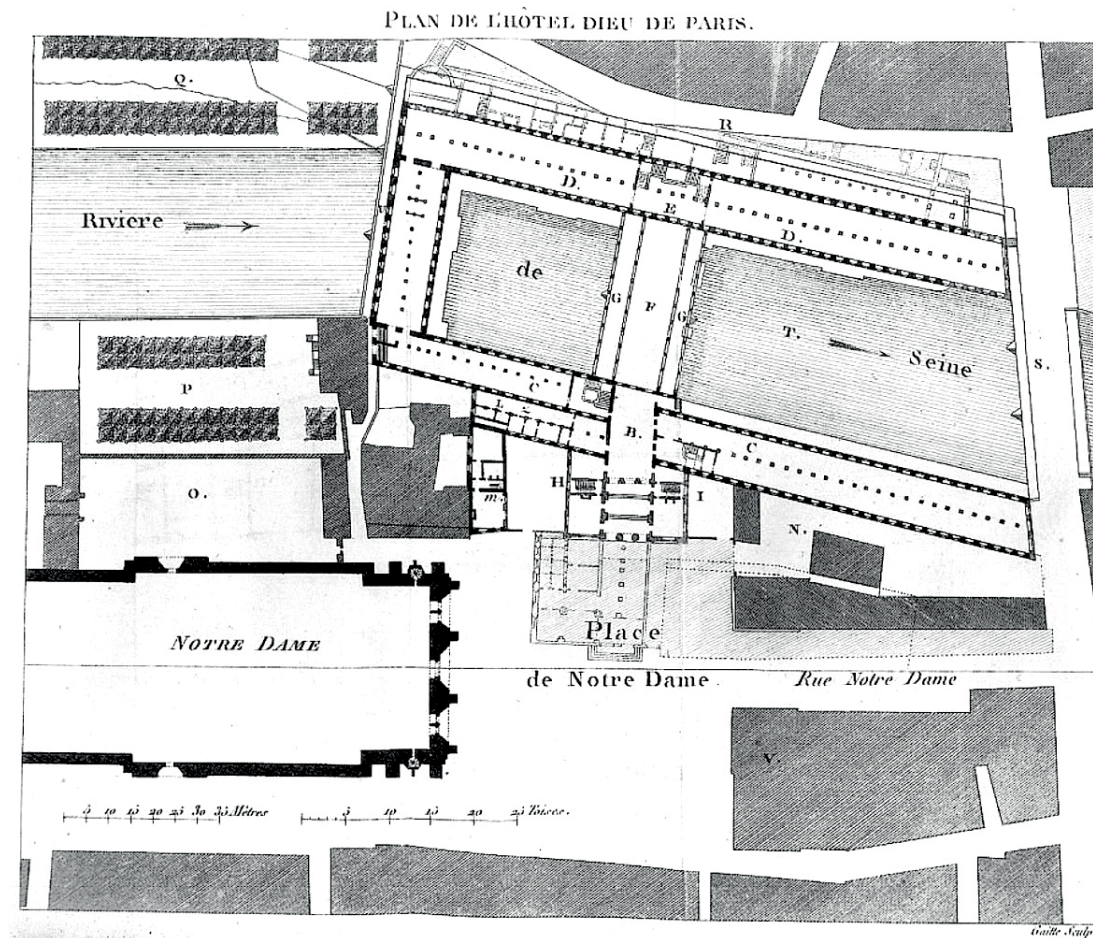


fig. 6 *Plan de l'Hôtel Dieu de Paris*. Da: Jacques Tenon, *Mémoires sur les hôpitaux de Paris*, Ph.D. Pierres, Paris, 1788.



– prima della sua demolizione avvenuta nel corso del riordino del tessuto viario dell'Île de la Cité – in due fabbricati paralleli al fiume (uno sull'isola, l'altro sulla riva sinistra della Senna) con corsie a doppia navata, collegati da una terza infermeria a cavallo del fiume; il complesso edificio, la cui fondazione risale all'alto medioevo, è edificato tra il XII secolo e il 1260 e ampliato nei secoli successivi<sup>45</sup>. Si calcola che nel 1788, nell'edificio «più insalubre [...], il più temibile di Parigi, e forse l'alloggio più pericoloso che esista nell'universo»<sup>46</sup>, potevano essere ospitati fino a 3418 malati o bisognosi.

### II.3 La “rinascita delle arti”: ospedali in forma di croce

Con la “rinascita delle arti”, nelle città italiane lo spedale è oggetto di un processo di moderna riforma che vede gli stabilimenti, progressivamente più “laici”, specializzarsi sia in base alle peculiarità e ai bisogni espressi dagli ospiti, sia in base alle aspirazioni dei fondatori.

La laicizzazione, o «medicalizzazione», è legata alla presenza sistematica negli ospedali di medici fisici e chirurghi. La trasformazione dello spedale, da luogo di accoglienza in istituto a vocazione igienico-sanitaria, si iscrive in un mutamento di più ampia portata che vede la categoria medica rendersi autonoma rispetto alla Chiesa, benché, come sottolinea lo storico John Henderson, «l'influenza religiosa continu[i] ad ispirare i fondatori e il personale degli ospedali nell'Italia e nell'Europa medievale»<sup>47</sup>. (fig. 7)

Alla laicizzazione degli nosocomi non si può quindi ancora attribuire il significato di «una sostituzione del ruolo caritativo con quello terapeutico, [...]



fig. 7 L'Ospedale degli Innocenti a Firenze





a partire dal 1449 «ad instar Florentini et Senen[sis] Hospitalium»<sup>51</sup>; il Pammatone a Genova; a Brescia, l'Ospedale detto Crociera di San Luca, realizzato tra 1447 e 1452; a Mantova, l'Ospedale Grande di San Leonardo, costruito su disegno attribuito a Luca Fancelli tra 1450 e 1472; l'Ospedale Vecchio di Parma (1476).

La specializzazione si articola in varie branche: oltre agli istituti per gli orfani – lo spedale degli Innocenti a Firenze, preceduto dal mirabile portico brunelleschiano, fondato nel 1421 dall'Arte della Seta – si assiste all'apertura di case per donne partorienti, per alienati di mente, anziani, o per malattie specifiche (il mal francese, la peste, le febbri etc.).

A partire da quest'epoca, negli ospedali la compresente funzione di ospizio di pellegrini e bisognosi passa in secondo piano, senza tuttavia mai scomparire se, come riporta Carlo M. Cipolla, ancora nel Seicento gli istituti di «Prato, come la maggior parte di quelli d'Europa», funzionavano da nosocomi, «ma solo in via accessoria», poiché «si dedicavano alla carità in senso lato piuttosto che allo specifico compito di assistere i malati»<sup>52</sup>.

### III. Verso la città securitaria

Con il progredire dell'età moderna, al «popolo dell'abisso»<sup>53</sup> è destinata un'ospitalità di stampo igienico-sanitario, di natura securitaria. Marginali e infermi sono allontanati dal corpo vivo della città e, talora, relegati in ambienti di guarigione, correzione o redenzione, che troppo spesso si sono rivelati luoghi di non ritorno. Tali ambienti – razionali, impenetrabili, inespugnabili, per la maggior parte liminali alla città – sono il segno della modernità, adoperatasi

nel «rinchiudere l'errante, il deviato, l'emarginato, lo straniero», al fine di addomesticarlo<sup>54</sup>.

Il tema delle povertà urbane si configura come questione sociale eminentemente laica: «La carità inizia a trasformarsi in "dovere sociale", ponendo così le basi dell'assistenza pubblica. [...] l'assistenza comincia a diventare un affare di Stato»<sup>55</sup>.

A partire dal XVII-XVIII sec. si assiste alla messa in forma di strutture specializzate, luoghi di ricovero obbligatorio, concentrazionari si direbbe, per le categorie pericolose. Si genera una frattura insanabile tra poveri meritevoli – il proletariato – e poveri non meritevoli, cioè responsabili (e dunque colpevoli) della propria condizione che deve essere corretta, tra povertà operose e povertà improduttive, tra «classi lavoratrici e classi pericolose»<sup>56</sup>.

Il processo di specializzazione nelle varie branche di devianza e patologia, si accentua. Le architetture magnificenti dei nuovi Alberghi dei poveri<sup>57</sup> rispondono pienamente alla necessità di separare il povero asociale e pericoloso dalla popolazione urbana. I 354 metri del fronte del Reclusorio di Napoli (1751) progettato da Ferdinando Fuga, l'Albergo dei poveri di Palermo (1749-1829) e quello di Genova sovrastante la città, la Casa di lavoro di Milano (1759), e tanti altri ospizi di meno nobile architettura, testimoniano la permanenza di una virtù civica, ancorché virata al securitarismo, in obbedienza alla quale le città di Ancien Régime avevano predisposto, nel proprio seno, un'ipotesi di «refugio» per bisognosi, nomadi e viandanti nel «paese della fame»<sup>58</sup>. (fig. 9)

Gli ospedali si trasformano da case di accoglienza caritatevole in razionali «macchine da guarigione» e in istituzioni totali. In *Les machines à guérir* (1979) –

opera collettiva che indaga l'istituzione ospedaliera a partire dal dibattito relativo alla ricostruzione dell'*hôtel-dieu* parigino, parzialmente distrutto nell'incendio del 1772<sup>59</sup> – Michel Foucault afferma che l'ospedale diventa una macchina «che controlla e che cura, accoglie i malati di una patologia, tenta di farvi funzionare norme sanitarie»<sup>60</sup>. Il prototipo architettonico di *machine à guérir* è messo a punto per l'occasione.

Sebbene alcuni degli edifici ospitali costruiti nel diciottesimo secolo conservino la memoria dell'impianto cruciforme ospedaliero, le potenzialità della «croce» sono, al tempo dei Lumi, esasperate. Il numero delle *Hallen*, le sale d'infermeria, si moltiplica: sei, otto, dodici o più bracci convergono a formare una stella dal cui centro è assicurata una perfetta visione, simultanea, degli ambienti di cura o detenzione. È il razionale *Panopticon*, architettura del controllo, della coazione, della reclusione, adatta al tempo stesso per ospedali e per carceri, a rappresentare il tipo emblematico della svolta securitaria.

Sono sufficienti due esempi, entrambi improntati al modello panottico. Per il nuovo *hôtel-Dieu* parigino, Antoine Petit disegna un edificio «en forme d'étoile»<sup>61</sup>, a sei corsie radiali contenuto in un immenso «colysée» affacciato sulla Senna presso lo Champ de Mars. Nel progetto non meno colossale di Bernard Poyet, le corsie (che diventano sedici) si irradiano a partire da una corte circolare che contiene un tempio periptero «à jour», ossia privo di cella, «collocato in modo che il Servizio Divino si possa seguire da tutte le sale»<sup>62</sup>. La concezione dell'istituto di cura, la disposizione planimetrica, il sistema razionale di gestione, «rimand[ano] al regime militare: ma in fondo – si

chiede candidamente nel 1787 Claude-Philibert Coquéau, autore di un *Essai sur l'établissement des hôpitaux dans les grandes villes* – quale inconveniente potrebbe mai esservi?»<sup>63</sup> (fig. 10)

#### IV. Dubbi, interrogativi e una proposta a mo' di postilla

È legittimo, oggi, dubitare che la città informata al neocapitalismo, che crea disuguaglianze sociali, che genera segregazioni ed espulsioni, che gestisce lo spazio pubblico con misure securitarie, abbia ancora “a cuore” il destino del popolo che si muove ai suoi margini. In che modo, infatti, lo strumentario del pianificatore e dell'urbanista affronta la dimensione della marginalità sociale? E con quali strumenti l'amministrazione della città contemporanea può offrire rimedio agli effetti della povertà, affrontandone le cause? Considera tali presenze alla stregua di «eccedenze», di scarto? O viceversa è ancora capace di conferire loro la dignità di un diverso abitare in una convivenza universale?

A mo' di postilla, proponiamo una possibile soluzione che fa forza proprio su quegli edifici nati storicamente in funzione dell'accoglienza. Ospedali, ospizi, asili, ma anche caserme, manicomi etc., un tempo situati in posizione periferica, si trovano oggi nelle aree centrali e consolidate delle città italiane, in stato di sottoutilizzo, di dismissione, di abbandono o, segno dei tempi, oggetto di una “valorizzazione” sovente nel segno della speculazione immobiliare che li vuole mercificati e trasformati in alberghi a cinque stelle e residenze di lusso. Sarebbero invece naturalmente attrezzati (e, sostanzialmente, già pronti) per un'accoglienza provvisoria, destinata al nomadico «popolo nuovo»<sup>64</sup>



fig. 9 Alfred Guesdon, *Milan. Vue prise au dessus de l'Hôpital Majeur*, litografia, Paris, 1849



– che rimetterebbe peraltro in discussione il senso di appartenenza territoriale e fornirebbe una risorsa per riconfigurare la città come luogo delle relazioni tra diversi<sup>65</sup> – nonché alle migliaia di famiglie residenti che affrontano il disagio abitativo acuito dalla precarietà occupazionale o dall'assenza di lavoro. In questi edifici magnificenti e immensi – presenti nei cataloghi illustrati del *real estate* istituzionale<sup>66</sup> – potrebbero trovar luogo residenze popolari e alloggi provvisori, laboratori artigianali e centri civici, ambienti per lo sport e la cultura. Potrebbero divenire «spazi che uniscono, che mettono in relazione, che favoriscono il riconoscimento dell'altro»<sup>67</sup>. In quartieri che necessitano di luoghi di socialità, di aggregazione e di cura, di costruzione delle relazioni e dell'agire insieme, essi costituirebbero dei nuclei, dei fuochi di urbanità da cui ripartire per la ricostruzione. Costituirebbero infine un civile atto di *hospitalitas* per quel popolo nuovo che ha fatto – come si legge in una memoria “di strada” – «il salto nel vuoto convint[o] che sotto c'era un materasso su cui cadere», convinto di trovare la libertà nella fortezza Europa, proprio «da noi che di certe cose non ce ne curiamo più, [n]on ci interessano». In fondo, conclude l'autore errante, «[t]utti quelli che si accalcano alle nostre frontiere, con il loro sogno di giustizia e la loro sete di libertà, potrebbero essere la nostra salvezza»<sup>68</sup>.

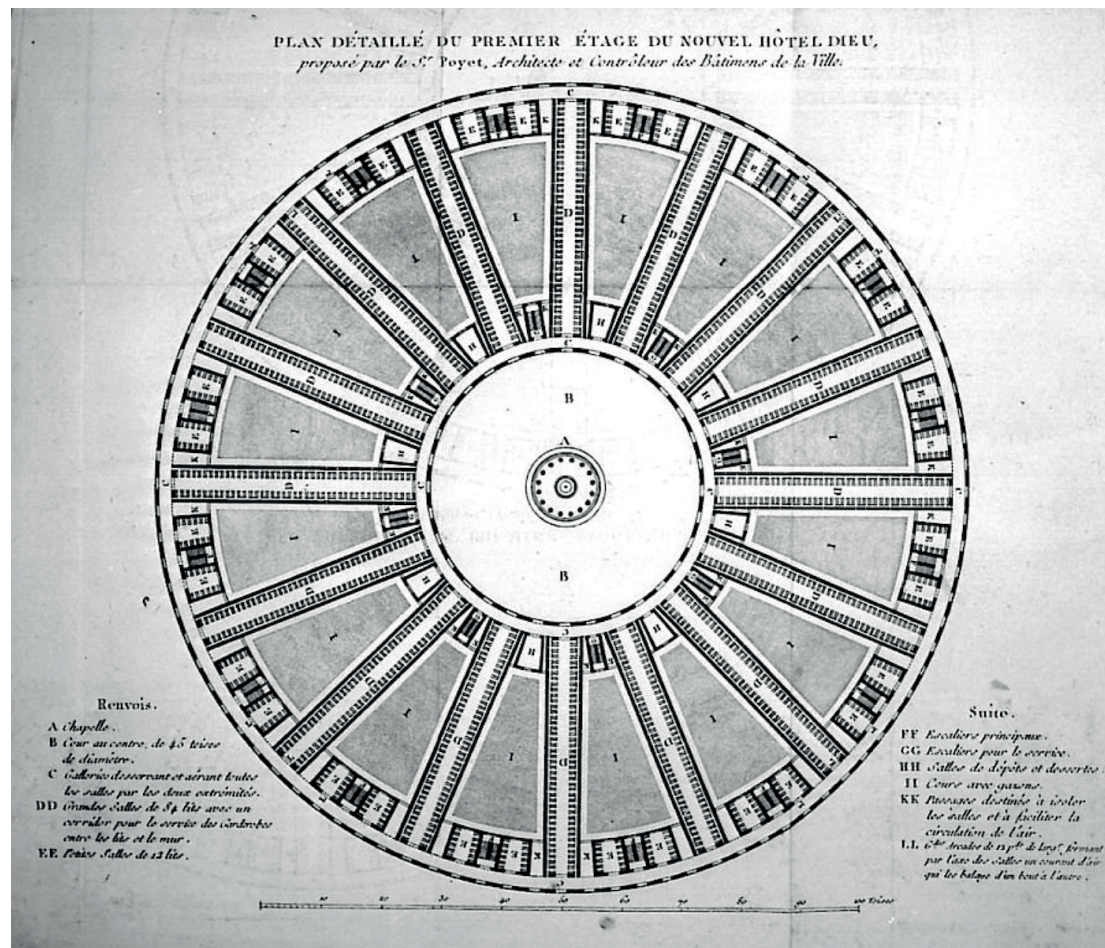


fig. 10 Plan détaillé du premier étage du nouvel Hôtel Dieu, Da: Bernard Poyet, *Mémoire sur la nécessité de transférer et reconstruire l'Hôtel-Dieu de Paris*, suivi d'un projet de translation de cet Hôpital, Paris, 1785

## Note:

1. Molto è stato scritto sugli stravolgimenti urbani indotti dal finanzia-capitalismo: è impossibile in questa sede restituire esaurientemente il quadro delineato da geografi, sociologi, politologi, antropologi etc. Mi limito a indicare alcuni testi di analisi generale della realtà urbana e urbanistica italiana, affrontata con taglio critico antiliberista: Paolo Berdini, *Le città fallite. I grandi comuni italiani e la crisi del welfare urbano*, Donzelli, Roma, 2014; e la geografia composta dall'apporto di trenta autori, in Ilaria Agostini, Piero Bevilacqua (a cura di), *Viaggio in Italia. Le città nel trentennio neoliberista*, manifestolibri, Roma, 2016.

2. Stephen Metcalf, "Neoliberalismo: l'idea che ha inghiottito il mondo", in *The Guardian*, 18 agosto 2017 (trad. it.: <<https://vocaldall'estero.it/2017/10/19/neoliberalismo-lidea-che-ha-inghiottito-il-mondo/>>).

3. Ne abbiamo scritto collettivamente in due libri di critica "dal basso": Ilaria Agostini (a cura di), *Urbanistica resistente nella Firenze neoliberista: per Un'altra città 2004-2014*, Aión, Firenze, 2016; Ead. (a cura di), *Consumo di luogo. Neoliberalismo nel disegno di legge urbanistica dell'Emilia-Romagna*, prefazione di Tomaso Montanari, Pendragon, Bologna, 2017.

4. In Francia, ai senza fissa dimora (*sans domicile fixe*, SDF) è negato persino il diritto al rito dell'inumazione: cfr. Daniel Terrolle, "Cimetière d'Ivry. Sans sépulture fixe", in *L'Esprit des villes*, n. 2, 2015, pp. 45-47; per un quadro più ampio, cfr. Patrick Gaboriau, Daniel Terrolle, *SDF. Critique du prêt-à-penser*, Privat, Toulouse, 2007.

5. Col lemma *désaffiliation* il sociologo francese Robert Castel enfatizza «la dinamica di quei processi che, a volte, si concludono nella cosiddetta "esclusione", ma che iniziano comunque prima, spesso al centro della vita sociale» (da: Maurizio Bergamaschi, "La metamorfosi della questione sociale: una storia del presente. Intervista a Robert Castel", in Federazione Italiana Organismi per le persone senza dimora, *Grave emarginazione e interventi di rete. Strategie e opportunità di cambiamento*, Franco Angeli, Milano, 2006, ripubbl. nel giornale di strada "Piazza grande", n. 124, maggio 2006, p. 7). Con tale nozione, il francese dimostra «qu'il y a une homologie de positions entre les vagabonds des sociétés pré-industrielles, les prolétaires des sociétés de l'ère du capitalisme et les précaires de nos sociétés libérales» (cfr.

Olivier Gajac, "La notion de désaffiliation chez Robert Castel", in *Revue du Mauss permanente*, 28 octobre 2015, <<http://www.journaldumauss.net/.?La-notion-de-desaffiliation-chez-1250>>).

6. Maurizio Bergamaschi, "Immagine e trattamento delle povertà estreme in una prospettiva storico-sociale", in Paolo Guidicini, Giovanni Pieretti, Maurizio Bergamaschi (a cura di), *Povertà urbane estreme in Europa. Contraddizioni ed effetti perversi nelle politiche del welfare*, Franco Angeli, Milano, 1995, p. 36.

7. «Le vagabond est l'individu sans feu ni lieu, sans aveu, celui dont personne ne peut porter garant, qui échappe à l'inscription par le lignage et aux liens d'interdépendance qui forment une communauté humaine. C'est le désaffilié par excellence». Da: Robert Castel, "La question sociale commence en 1349", in *La vie sociale*, maggio 1989, pp. 9-25.

8. Bergamaschi, *Immagine e trattamento delle povertà estreme* cit., p. 37.

9. La mancanza della residenza anagrafica impedisce di fatto l'accesso al sistema di welfare pubblico locale. Sulla dissoluzione dei diritti civili – anche di quelli basilari, necessari a soddisfare i bisogni primari – conseguente alla perdita del lavoro o all'indebitamento familiare, cfr. Marc Augé, *Diario di un senza fissa dimora. Etnofiction*, Cortina, Milano, 2011 (ed. orig. *Journal d'un SDF. Etnofiction*, Seuil, Paris, 2011).

10. Michel Maffesoli, *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, Franco Angeli, Milano, 2000, p. 53 (ed. orig. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Librairie Générale Française, Paris, 1997).

11. Cfr. Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago, Chicago, 1958; trad. it. *Vita activa. La condizione umana* (1964), Bompiani, Milano, 2012.

12. L'espressione ricorre in Jorge Bergoglio, che affronta il tema dell'esclusione quale fenomeno strutturale del sistema economico neocapitalista, sia nella lettera enciclica *Laudato si'* sulla cura della casa comune (2015), sia in *Terra, casa, lavoro. Discorsi ai movimenti popolari*, Ponte alle Grazie, Milano, 2017.

13. Claudio Paterniti Martello, "Il governo sceglie la strada del populismo penale", in *il manifesto*, 17 marzo 2017.

14. Jorge Maria Bergoglio, *Dio nella città*, San Paolo, Cinisello

Balsamo, 2013.

15. Si veda in proposito: Sandra Annunziata (a cura di), *Anti-gentrificazione nelle città (Sud) europee*, numero monografico di *Urbanistica 3 Quaderni*, n. 13, 2017. Segnaliamo inoltre alcuni film documentari che illustrano, "dal basso", le dinamiche espulsive in atto nei centri delle città storiche: *Bye bye Barcelona*, di Eduardo Chibás Fernández, Spagna, 2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=kdXcFChRpml>>; sul caso lisboeta, la produzione luso-olandese, *You'll soon be here/Em breve estarás aqui*, di Fabio Petronilli, 2016, <<https://vimeo.com/182015533>>.

16. Cfr. Pietro Saitta, "Gentrification o speculazione? Note analitiche sugli abusi di un termine", in *Urbanistica 3 Quaderni*, n. 13, 2017, pp. 103-109.

17. Saskia Sassen, *Espulsioni. Brutalità e complessità nell'economia globale*, il Mulino, Bologna, 2015, p. 133 e segg. (ed. orig. *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2014).

18. Sul caso romano, ad esempio, si vedano: Berdini, *Le città fallite* cit.; ed Enrico Puccini, *Verso una politica della casa. Dall'emergenza abitativa romana ad un nuovo modello nazionale*, Ediesse, Roma, 2016.

19. Jean-Pierre Garnier, *Un espace indéfendable. L'aménagement urbain à l'heure sécuritaire*, Le monde à l'envers, Grenoble, 2012, p. 35.

20. Dell'*Allegoria del buon governo*, affresco di Ambrogio Lorenzetti (Palazzo Pubblico di Siena, 1340 ca.). La citazione è ripresa dal cartiglio che la *Securitas* – raffigurata come donna librantesi in cielo – tiene nella mano destra, mentre sulla sinistra sorregge la forza quale compendio della protezione assicurata alla cittadinanza senese.

21. Vincenzo Paglia, *Il crollo del noi*, Laterza, Roma-Bari, 2017, p. 83.

22. Decreto Legge 20 febbraio 2017, n. 14, recante *Disposizioni urgenti in materia di sicurezza delle città*.

23. Ivi, art. 5, comma 2, lett. c).

24. Cfr. Lidia Decandia, "Dalla città fortezza alla città come opera d'arte relazionale", in Ilaria Agostini et al., *La città e l'accoglienza*, manifestolibri, Roma, 2017, pp. 37-68.

25. Emile Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. I. Economia, parentela, società*, Einaudi, Torino 1976, pp. 64-75 (ed. orig. *Le Vocabulaire des institutions indo-*



européennes. 1. Economie, parenté, société, Edition du Minuit, Paris, 1969). Ho trattato gli argomenti del presente capitolo nel saggio "Per civica pietà. Architettura dell'accoglienza nella città medievale (V-XV sec.)", in Agostini et al., *La città e l'accoglienza cit.*, pp. 69-90.

26. Cfr. Hans Conrad Peyer, *Von der Gastfreundschaft zum Gasthaus. Studien zur Gastlichkeit im Mittelalter*, Hahnsche, Hannover 1987; trad. it. *Viaggiare nel Medioevo. Dall'ospitalità alla locanda* (1990), Laterza, Roma-Bari 2000.

27. Ivi, p. 125.

28. Il fenomeno degli *xenodochia* è efficacemente sintetizzato in Giuliana Albini, *Poveri e povertà nel Medioevo*, Carocci, Roma, 2016, pp. 157-167.

29. Così in un documento del 1094: «senodochium, quod vulgo ospitale vocantur». Il testo (ora in Albini, *Poveri e povertà nel Medioevo cit.*, p. 165) è citato da T. Szabó, «Xenodochi, ospedali e locande: forme di ospitalità ecclesiastica e commerciale nell'Italia del Medioevo (secoli VII-XIV)», in Id., *Comuni e politica stradale in Toscana e in Italia nel Medioevo*, CLUEB, Bologna 1992, p. 298).

30. Cfr. Anna Esposito, «Pellegrini, stranieri, curiali ed ebrei», in André Vauchez (a cura di), *Roma medievale* (2001), Laterza, Roma-Bari, 2015, pp. 213-240; ed Anna Esposito, «Gli ospedali romani tra iniziative laicali e politica pontificia (secc. XIII-XV)», in Allen J. Grieco, Lucia Sandri (a cura di), *Ospedali e città. L'Italia del Centro-Nord, XIII-XVI secolo*, atti del convegno (Firenze, 27-28 aprile 1995), Le Lettere, Firenze, 1997, pp. 234.

31. Cfr. Esposito, *Pellegrini, stranieri, curiali ed ebrei cit.*, p. 221.

32. Cfr. il capitolo dedicato alla cattedrale di Metz in Riccardo Mariani, *Il libro della città. Dalla città di rifugio alla città felice*, Le Lettere, Firenze, 2004, pp. 193-221, che, nella ricostruzione della promiscuità degli usi (in atto o possibili) in un unico edificio, dimostra come l'«etica, ossia l'espressione sociale di un ordine metafisico, è la base della specializzazione dello spazio urbano; l'igiene e la funzionalità sono fatti secondari».

33. Elio Vittorini, *Le donne di Messina* (1947-1964), Mondadori, Milano 1987, pp. 64-66.

34. Peyer, *Viaggiare nel Medioevo cit.*, p. 128.

35. Una messa a punto del concetto di «religione civica» si trova in Anna Benvenuti, «Introduzione» a Hans Conrad Peyer, *Città e santi patroni nell'Italia medievale*, Le Lettere,

Firenze, 1998. Cfr. anche Giovanni Chittolini, «Religione cittadina e chiese di comune alla fine del Medioevo», in Bruno Adorni, *La chiesa a pianta centrale nel Rinascimento*, Electa, Milano, 2002, pp. 15-25, ora ripubb. in Giovanni Chittolini, *L'Italia delle civitates. Grandi e piccoli centri fra Medioevo e Rinascimento*, Viella, Roma, 2015, pp. 179-196.

36. Chittolini, *L'Italia delle civitates cit.*, p. 184.

37. Piero Camporesi (a cura di), *Il libro dei vagabondi. Lo «Speculum cerretanorum» di Teseo Pini, «Il vagabondo» di Rafaele Frianoro e altri testi di «furfanterie»*, Garzanti, Milano, 2003, p. 1. Sul ruolo sociale del pauperismo in età medievale, cfr. Michel Mollat, *Les pauvres au Moyen Age. Etude sociale*, Hachette, Paris, 1978 (trad. it. *I poveri nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari, 1983).

38. Stanislaw Hozjusz, *Opera*, Anversa, 1566, c. 165v., cit. in Camporesi, *Il libro dei vagabondi cit.*, p. 6.

39. Ossia, «poveri, pellegrini, gente di passaggio, partorienti, orfani, zoppi e storpi, e, in generale, chiunque». La citazione, tratta da un testo del 1232, è in Nikolaus Pevsner, *Storia e caratteri degli edifici* (1976), Palombi, Roma 1986, p. 169.

40. Cfr. Bonvesin da la Riva, *De Magnalibus Mediolani*, a cura di M. Corti, Bompiani, Milano, 1974, pp. 56-57.

41. John Henderson, ««Splendide case di cura». Spedali, medicina ed assistenza a Firenze nel Trecento», in Grieco, Sandri, *Ospedali e città cit.*, p. 48. L'espressione «medico fisico» (*physicus*, in inglese tutt'oggi *physician*), in uso dal XII secolo, «rifletteva un nuovo concetto della medicina il cui studio e la cui pratica venivano ora fondati sulla conoscenza della «physica» cioè, in senso aristotelico, della scienza della natura» (Carlo M. Cipolla, *Miasmi e umori*, il Mulino, Bologna 1989, p. 116; dello stesso autore, si veda anche *Contro un nemico invisibile. Epidemie e strutture nell'Italia del Rinascimento*, il Mulino, Bologna, 1985).

42. Cfr. Italo Moretti, «Linee di indagine per lo studio dell'architettura ospedaliera nel medioevo», in *I Templari: mito e storia*, atti del convegno (Poggibonsi-Siena, 29-31 maggio 1987), Sinalunga, 1989.

43. Cfr. la voce *Hôtel-Dieu* in Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Bance-Morel, Paris 1854-1868, vol. VI, pp. 99-120.

44. Per un panorama completo si rimanda a: Dankwart

Leistikow, *Hospitalbauten in Europa aus zehn Jahrhunderten: ein Beitrag zur Geschichte des Krankenhausbaues*, Boeringer Sohn, Ingelheim am Rhein, 1967 (trad. it. apparsa nello stesso anno: *Dieci secoli di storia degli edifici ospedalieri in Europa. Una storia di architettura ospedaliera*); e al citato volume di Pevsner.

45. Pevsner, *Storia e caratteri degli edifici cit.*, p. 171.

46. «Comme le plus insalubre [...], le plus redoutable de Paris, & l'habitation la plus dangereuse qu'il y ait, peut-être, dans l'univers». Jacques Tenon, *Mémoires sur les hôpitaux de Paris*, Ph.D. Pierres, Paris, 1788, pp. 138-139. Da questo testo è tratta a stima che segue la citazione.

47. Henderson, *Splendide case di cura cit.*, p. 24; cfr. anche John Henderson, *L'ospedale rinascimentale. La cura del corpo e dell'anima*, Odoya, Bologna, 2016.

48. Giuliana Albini, «La gestione dell'Ospedale Maggiore di Milano: un esempio di concentrazione ospedaliera», in Grieco, Sandri, *Città e ospedali cit.*, p. 158.

49. Cfr. l'undicesimo libro del *Trattato di architettura* di Filarete (1460-1464). Cfr. inoltre *La Ca' Granda. Cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Electa, Milano, 1981.

50. Henderson, *L'ospedale rinascimentale. La cura del corpo e dell'anima cit.*, p. 204.

51. Cfr. C. Saletti, «La fabbrica quattrocentesca dell'Ospedale di San Matteo a Pavia», in *Arte lombarda*, 1960, V, pp. 48-55, citato in Pevsner, *Storia e caratteri degli edifici cit.*, p. 173; Adriano Peroni (a cura di), *Pavia. Architettura dell'età sforzesca*, San Paolo, Torino, 1978, in part. le pp. 29-62 dedicate alle vicende della costruzione dell'ospedale. Ricca bibliografia sul tema si trova nelle note al V capitolo di Henderson, *L'ospedale rinascimentale cit.*

52. Carlo M. Cipolla, *Cristofano e la peste*, il Mulino, Bologna, 1976, p. 34. Si veda anche Giovanni Cherubini, «L'ospedale medievale in Italia: nostre conoscenze e suoi connotati», in Id., *Il lavoro, la taverna, la strada*, Liguori, Napoli, 1997, pp. 173-189.

53. Così, a inizio Novecento, è definita la moltitudine di poveri, clochard, disoccupati dell'East End londinese: Jack London, *Il popolo dell'abisso* (1903), Mondadori, Milano, 2014.

54. Maffesoli, *Del nomadismo cit.*, p. 85, che prosegue

sottolineando come tale trattamento sia esteso all'intera società: la modernità, inoltre, «impon[e] all'uomo comune, privato dell'avventura, l'obbligo di residenza» (*ibidem*).

55. Bergamaschi, *Immagine e trattamento delle povertà estreme* cit., p. 40. Sulle condizioni prodromiche della trasformazione della carità in pubblica assistenza, e della «progressiva tecnicizzazione del governo dei poveri», cfr. Lorenzo Coccoli, *Il governo dei poveri all'inizio dell'Età moderna. Riforma delle istituzioni e dibattiti sulla povertà nell'Europa del Cinquecento*, Jouvence, Milano, 2017.

56. Cfr. il classico Louis Chevalier, *Classi lavoratrici e classi pericolose. Parigi nella rivoluzione industriale*, Laterza, Bari, 1976 (ed. orig. *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Plon, Paris, 1958).

57. Si vedano i registi di tali edifici, fondati o riattati per iniziativa pubblica, nelle capitali dell'Italia preunitaria, in Giorgio Simoncini (a cura di), *L'edilizia pubblica nell'età dell'Illuminismo*, Olschki, Firenze, 2000.

58. Cfr. Piero Camporesi, *Il paese della fame*, il Mulino, Bologna, 1978.

59. Michel Foucault (a cura di), *Les machines à guérir. Aux origines de l'hôpital moderne*, Mardaga, Bruxelles/Liège 1979, p. 34. Il testo raccoglie una sapida ricostruzione delle vicende ospedaliere parigine in seguito all'incendio e riporta in appendice un nutrito numero di documenti coevi. Cfr., anche per l'attinenza coi temi trattati nel presente saggio: Id., *La nascita della clinica. Il ruolo della medicina nella costituzione delle scienze umane*, Einaudi, 1969 (ed. orig. *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, PUF, Paris, 1963).

60. «Qui contrôle et qui soigne, accueille les malades d'un secteur, tente d'y faire fonctionner des normes de santé». Foucault, *Les machines à guérir* cit., p. 5.

61. Antoine Petit, *Mémoire sur la meilleure manière de construire un hôpital de malades*, Cellot, Paris, 1774, p. 9.

62. «A jour [...] placé de manière que le Service Divin s'aperceva de toutes les salles». Bernard Poyet, *Mémoire sur la nécessité de transférer et reconstruire l'Hôtel-Dieu de Paris, suivi d'un Projet de Translation de cet Hôpital*, s.n., Paris, 1785, p. 36.

63. Foucault, *Les machines à guérir* cit., p. 116.

64. Enzo Scandurra, «Un popolo nuovo arriva», in Agostini et al., *La città e l'accoglienza* cit., pp. 13-36; cfr. anche Enzo Scandurra, *Vite periferiche. Solitudine e marginalità in dieci quartieri di Roma*, Ediesse, Roma, 2012, dove l'urbanista approfondisce, stavolta con gli strumenti del narratore, la condizione dei senza casa e degli ultimi, nelle città italiane.

65. Cfr. Giovanni Attili, *Rappresentare la città dei migranti. Storie di vita e pianificazione urbana*, Jaca Book, Milano, 2007.

66. Si veda, ad esempio, *Invest in Italy. The Best Real Estate Opportunities in the Italian Market*, catalogo presentato all'edizione 2017 del MIPIM di Cannes, dall'agenzia ITA-Italian Trade Agency: < <http://www.investinitalyrealestate.com/it/mipim-2017/>>. Sul tema della vendita del patrimonio immobiliare pubblico, relativamente al caso fiorentino, rimando al mio «Alienazioni a Firenze. O la metamorfosi dell'urbanistica in ragioneria», in *La città invisibile*, n. 58, febbraio 2017, < <http://www.perunaltracitta.org/2017/02/17/alienazioni-a-firenze-o-la-metamorfosi-dellurbanistica-in-ragioneria/>>.

67. Bergoglio, *Terra casa lavoro* cit. p. 22.

68. Dalle memorie di un errante: Felice C. Simeone, *La valigia di cartone. Diario di uno straniero*, Fuori Binario Libri, Firenze, 2010, p. 59. L'editore Fuori Binario fa capo al «giornale di strada» omonimo, autogestito a Firenze dal 1994, redatto, impaginato e distribuito dai senza dimora. A metà anni Novanta nascono varie testate, con finalità e modalità di gestione non dissimili da quella appena citata; tra di esse: *Piazza grande* (Bologna), *Strada Viva* (Catania), *Scarp de' tenis* (Milano), *Sulla strada* (Padova), *La strada* (Pisa), *La Città Invisibile* (Torino). Per ulteriori approfondimenti, cfr. *Storia, percorsi, attualità. Seminario nazionale dei giornali di strada*, atti del convegno (Firenze, 13 dicembre 2014), Fuori Binario Libri, Firenze, s.d. [2015].



## Dare luogo al lutto: la costruzione di una memoria per la strage di Ustica

### Give Place to Grief: The Construction of Memory for the Ustica Massacre

La sera del 27 giugno 1980 il volo Itavia IH 870, partito da Bologna e diretto a Palermo con 81 persone a bordo, scomparve dai radar pochi minuti prima dell'atterraggio. Alcune ore dopo, i frammenti del relitto del DC-9 furono avvistati nel Tirreno, al largo delle coste di Ustica. Nessuno dei passeggeri e dell'equipaggio sopravvisse.

La causa di questa tragedia rimane uno dei misteri più longevi della storia dell'Italia repubblicana.

Il 27 giugno 2006 un convoglio di camion ha attraversato l'Italia per riportare i frammenti di relitto di nuovo a Bologna. Qui sono stati nuovamente ricomposti e avvolti da un'installazione fortemente emozionale dell'artista francese Christian Boltanski, il cui lavoro da sempre ruota attorno al senso di memoria e di perdita. 81 lampadine pulsano sul relitto, affievolendosi e riaccendendosi senza spegnersi mai, come battiti, respiri; 81 specchi neri proteggono e diffondono 81 voci che compongono un sussurro fatto di pensieri sospesi e interrotti. Il Museo per la memoria di Ustica ha creato un "luogo della memoria" per una strage senza luogo, o meglio, dal luogo inattuabile.

On 27th June 1980, Itavia Airlines flight India Hotel 870 took off from Bologna bound for Palermo with 81 passengers and crew aboard. An hour into the flight, around 9 p.m., it disappeared from the radar screens. A few hours later, wreckage from the DC-9 was spotted in the Tyrrhenian Sea off the island of Ustica, near Sicily. There were no survivors.

The cause of the tragedy remains one of Italy's most enduring mysteries.

On 27th June 2006, a convoy of trucks carrying the airplane's fragments made a journey back to Bologna. Here the plane was reassembled once again. And around the relics, the French artist Christian Boltanski, whose work is always involved with memory and loss, created an emotional installation, with 81 pulsing lamps hanging over the plane, 81 black mirrors with 81 loudspeakers behind them, diffusing a subdued murmur of simple thoughts/worries of everyday life for people going on holiday. The Museum for the Memory of Ustica created a "place of memory" for a massacre without a place: the plane disappeared from the sky and sunk in a deep point of the Mediterranean Sea.



Elena Pirazzoli

PhD in Storia dell'arte, ricercatrice indipendente. Collabora con alcuni istituti storici e fondazioni legate a luoghi di memoria (in particolare con Fondazione Villa Emma di Nonantola e Museo Ebraico di Bologna). Giornalista pubblicista, scrive di arte e cultura per diverse riviste. Ha partecipato alla 14. Mostra internazionale di Architettura La Biennale di Venezia, nella sezione Monditalia, con la ricerca "Urbs Oblivionalis. Urban Spaces and Terrorism in Italy" (Elena Pirazzoli, Roberto Zancan 2014). È autrice di numerosi saggi e articoli incentrati sul nesso fra ricordo, tracce degli eventi ed elaborazione artistica (visiva, architettonica, narrativa, cinematografica)

Parole chiave: **Strage di Ustica**, museo, arte, reliquie, luogo della memoria (lieu de mémoire)

Keywords: **Ustica massacre**, museum, art, relics, place of memory (lieu de mémoire)

## Un'isola o una strage?

Il 27 giugno 2007 è stato inaugurato a Bologna il “Museo per la memoria di Ustica”. L'occasione di presentare una relazione sulla costruzione di questo luogo in un convegno internazionale mi ha fatto riflettere, attraverso la distanza che permette una lingua straniera, sulla stranezza di questo enunciato: per quale motivo la città di Bologna avrebbe dovuto dedicare un museo alla memoria di un'isola siciliana? Perché è stato creato questo museo *paradossale*, la cui denominazione ci sorprende in quanto bizzarra, inaspettata? È una domanda solo all'apparenza ingenua o, al contrario, provocatoria: cela, infatti, un complesso processo di costruzione della memoria relativa a questa strage, accaduta alla fine della stagione del terrorismo e della strategia della tensione, ma ancora in un quadro di guerra fredda. Come è noto (ma senza darlo per scontato), il nome “Ustica” in questo caso non viene usato per il suo significato originario di denominazione geografica, quanto per un valore “culturale” assunto dopo l'inabissamento del DC-9 Itavia avvenuto il 27 giugno 1980.

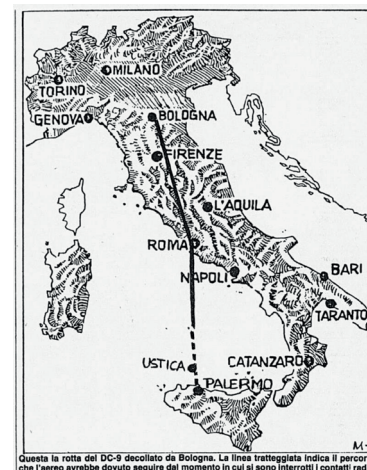
Le denominazioni delle stragi che hanno segnato l'Italia repubblicana a volte sono legate ai toponimi interni alla città: piazza Fontana (o “strage di Milano”), piazza della Loggia (o “strage di Brescia”); in altri casi usano i nomi dei treni coinvolti, come Italicus o Rapido 904: il luogo, in quei due casi, è lo stesso, ovvero la Grande galleria dell'Appennino, nei pressi della stazione di San Benedetto Val di Sambro, in provincia di Bologna. Per un po' di tempo, la strage dell'Italicus, avvenuta il 4 agosto 1974, fu nota anche come “strage di Bologna”<sup>1</sup>, ma sei anni dopo, di nuovo d'agosto, il capoluogo emiliano doveva venire colpito molto più

direttamente e duramente. L'unica data divenuta “nome” è proprio il 2 agosto (1980), denominazione usata in alternativa a quella di luogo: la strage di Bologna, la strage alla stazione di Bologna. L'attentato al Rapido 904, avvenuto il 23 dicembre 1984, è noto anche come “strage di Natale”. Gli anni Novanta furono segnati da diverse stragi di matrice mafiosa: Capaci, via d'Amelio (a Palermo), via dei Georgofili (a Firenze), via Palestro (Milano), tutte identificate con il luogo. È una prassi di nomina usuale: radicare il fatto, e il trauma, al punto del tessuto urbano reso cratere, vuoto, distruzione e macerie.

Ma se c'è una strage che si raccoglie quasi icasticamente nel toponimo, quella è “Ustica”. Tuttavia, l'isola situata a nord ovest della Sicilia non fu coinvolta dalla strage, venne scelta come *nome* essendo un toponimo di prossimità.

La sera del 27 giugno 1980 il volo Itavia IH 870, partito da Bologna e diretto a Palermo con 81 persone a bordo, scomparve dai radar pochi minuti prima dell'atterraggio (fig. 1, fig. 2). Alcune ore dopo, i frammenti del relitto del DC-9 furono avvistati nel Tirreno, in un tratto di mare collocato tra l'isola di Ponza e quella di Ustica. Nessuno dei passeggeri e dell'equipaggio sopravvisse.

Il punto in cui era avvenuto il “disastro” - come il fatto viene chiamato sui quotidiani dei giorni immediatamente successivi<sup>2</sup> - era un punto inaccessibile: il DC-9 era precipitato da un punto alto nel cielo a uno dei punti più profondi del Tirreno. La difficoltà di attingere il luogo non era solo simbolica, ma pratica: solo 41 corpi delle vittime vennero recuperati nei giorni immediatamente dopo il fatto, il relitto giaceva a 3.700 metri di profondità.



Questa la rotta del DC-9 decollato da Bologna. La linea tratteggiata indica il percorso che l'aereo avrebbe dovuto seguire dal momento in cui si sono interrotti i contatti radio.



Da un elicottero si scorge una salma fra le onde

fig. 1 Mappa della scomparsa dai radar del DC-9 Itavia il 27 giugno 1980, *Il Corriere della Sera*, 28.06.1980

fig. 2 Il corpo di una vittima, *Il Corriere della Sera*, 29.06.1980



Le prime fotografie della “tragedia” - un altro termine utilizzato per riferirsi al fatto in questo primo periodo<sup>3</sup> – sono quelle di alcuni corpi, nudi, spogliati dalla violenza dell’impatto contro il muro d’acqua, che galleggiano in mare. Sono queste immagini a veicolare visivamente, per i primi anni, quanto accaduto la notte del 27 giugno 1980.

Nei giorni successivi iniziano a muoversi due processi paralleli e solo in parte intersecati: la dimensione privata del lutto e la dimensione pubblica volta a individuare la causa di quanto accaduto. I familiari delle vittime vennero coinvolti nelle operazioni di riconoscimento o nel parimenti durissimo confronto con l’assenza del corpo dei loro cari. Il governo creò una commissione del Ministero dei Trasporti incaricata di individuare le cause di quello che era stato rubricato come “incidente”. Inizialmente si pensò a un cedimento strutturale, ipotesi tuttavia esclusa dal novero delle possibili cause del disastro già nel dicembre 1980: per una ricostruzione del dibattito mediatico e politico di quei primi anni rimando alle accurate ricerche di Cora Ranci. In un saggio di prossima pubblicazione, Ranci dà le linee di una periodizzazione che permetta di collocare la vicenda del DC-9 Itavia nel quadro storico nazionale e internazionale. Relativamente a questi primi anni dopo il fatto, scrive:

«la commissione d’inchiesta ministeriale giunge infatti alla conclusione che il DC-9 Itavia sia precipitato a causa di un’esplosione esterna o interna. Nonostante ciò, fino al 1986, i provvedimenti messi in atto dalle istituzioni governative e dal Parlamento in merito alla

vicenda di Ustica riguardano esclusivamente l’ipotesi del cedimento strutturale. Il governo reagisce alla tragedia sanzionando l’Itavia, che finisce per divenire un vero e proprio “capro espiatorio” per quanto avvenuto. Per contro, non si registra alcuna reazione significativa nei confronti dell’ipotesi del missile, che lo stesso Ministro dei Trasporti Formica riferisce essere la causa “più probabile” della tragedia. È da rilevare come di fronte all’evidenza del carattere doloso della tragedia di Ustica – risale al 1982 il rilievo di tracce di esplosivo su alcuni rottami del DC-9, cosa che permette al magistrato di formalizzare l’istruttoria per “strage aviatoria” – non vi è in questa fase una tematizzazione politica della questione. Fino al 1986, il caso Ustica non è mai posto all’ordine del giorno dei lavori del Parlamento, né si registrano significativi interessanti alla vicenda nell’ambito dei partiti o della società civile».<sup>4</sup>

Parallelamente, tra il 1980 e il 1986 le principali testate italiane conducono inchieste per fare luce sui misteri attorno all’inabissamento del DC-9 Itavia, sollevando domande nell’opinione pubblica e tenendo così viva l’attenzione attorno a questo caso, che viene sempre più accostato – per le reticenze e le opacità che lo circondano – alle stragi che colpiscono il Paese tra il 1969 e il 1980.

Alla luce delle indagini, le possibili cause dell’inabissamento si ridussero a due alternative: esplosione interna o esterna, bomba o missile. Per cercare di sciogliere i dubbi si rese così necessario il finanziamento da parte del Governo del recupero sottomarino del relitto, che si svolse in due campagne

tra il 1987 e il 1991. I frammenti dell’aereo vennero così ricomposti su una rete metallica in un hangar dell’Aeronautica a Pratica di Mare (Roma).

Nel frattempo, nel 1988 si era costituita l’Associazione dei Parenti delle Vittime della Strage di Ustica: per poter avere voce e peso in ambito mediatico e politico, la dimensione privata si deve trasformare in presenza pubblica.<sup>5</sup>

Grazie a una difficile e lunga inchiesta (condotta tra il 1980 e il 1990 dal giudice Vittorio Bucarelli, poi tra il 1990 e il 1999 dal giudice Rosario Priore), emerse come quella sera vi fosse un’intensa attività militare nei cieli del Mediterraneo. La sentenza-ordinanza emessa nel 1999 dal giudice Priore stabilì che il DC-9 Itavia venne abbattuto «a seguito di azione militare di intercettazione» in un «atto di guerra, guerra di fatto e non dichiarata», con la presenza di aerei statunitensi, francesi, inglesi, belgi e altri oscurati, identificati come MiG libici. Inoltre, nella sentenza si ribadiva come l’inchiesta fosse stata ostacolata da reticenze e false testimonianze: ad alcuni militari vennero contestati diversi reati – falso ideologico, abuso d’ufficio, falsa testimonianza, favoreggiamento, falso, dispersione di documenti –, cui si aggiunse anche il rinvio a giudizio per alto tradimento per quattro generali dell’Aeronautica militare. Nel 2004 questo processo si concluse con l’assoluzione, ribadita anche in appello.<sup>6</sup>

### La costruzione di un “luogo della memoria”

Gli anni Novanta furono un decennio cruciale per la vicenda della strage di Ustica: l’inchiesta passò nelle mani del giudice istruttore Priore, che iniziò un lavoro di indagine molto più approfondito di quanto fatto in passato, ascoltando centinaia di testimoni,

richiedendo perizie e rogatorie internazionali. Questo nuovo impulso all'inchiesta giudiziaria fu possibile anche grazie all'attenzione dell'opinione pubblica, tenuta viva dalle inchieste giornalistiche, i programmi televisivi, le commemorazioni. In particolare, il film *Il muro di gomma* di Marco Risi, uscito nel 1991, ebbe un ruolo importante nella creazione di un immaginario attorno alla strage e di una chiave di accesso al complicatissimo quadro della situazione. Risi racconta il primo decennio di questa vicenda attraverso il lavoro di un inviato del *Corriere della Sera* a Palermo all'indomani della scomparsa del DC-9 (ovvero, l'esperienza del giornalista Andrea Purgatori, che contribuì anche alla sceneggiatura): la ricostruzione del film copre tutto l'arco dei fatti avvenuti fino allora, dalla sera del mancato atterraggio, all'inizio dei lavori della commissione d'inchiesta.<sup>7</sup> Il monologo finale di Corso Salani, l'attore che interpreta il giornalista, si chiude con queste parole, dettate per telefono alla redazione:

«Ci sono voluti dieci anni, dieci anni di bugie, dieci anni di perché senza risposta. Perché chi sapeva è stato zitto? Perché chi poteva scoprire non si è mosso? Perché questa verità era così inconfessabile da richiedere il silenzio, l'omertà, l'occultamento delle prove? C'era la guerra quella notte del 27 giugno 1980: c'erano 69 adulti e 12 bambini che tornavano a casa, che andavano in vacanza, che leggevano il giornale, o giocavano con una bambola. Quelli che sapevano hanno deciso che i cittadini, la gente, noi non dovevamo sapere: hanno manomesso le registrazioni, cancellato i tracciati radar, bruciato i registri,

hanno inventato esercitazioni che non sono mai avvenute, intimidito i giudici, colpevolizzato i periti. E poi, hanno fatto la cosa più grave di tutte: hanno costretto i deboli a partecipare alla menzogna, trasformando l'onestà in viltà, la difesa disperata del piccolo privilegio del posto di lavoro in mediocrità, in bassezza. Ora, finalmente, mentre fuori da questo palazzo, dove lo Stato interroga lo Stato, piove, a molti sembra di vedere un po' di sole. Aspetta. Queste ultime tre righe non mi piacciono. Aggiungi soltanto... Perché?».

Nel dodicesimo anniversario della strage vennero organizzate due iniziative parallele, una a Bologna e una a Palermo. L'anno successivo, il 27 giugno 1993, il rapporto simbolico tra i due luoghi di partenza e mancato arrivo si strinse ancora di più: un aereo con alcuni familiari e rappresentanti politici partì dal capoluogo emiliano in direzione di quello siciliano, effettuando la stessa tratta e la stessa tempistica del DC-9 Itavia, in modo da passare alle 20.59 nel punto in cui si interruppe quel volo. Sotto, sul mare, il punto dell'inabissamento venne segnato dall'arrivo di alcune imbarcazioni salpate dalla Sicilia, da dove vennero gettati fiori tra le onde. Il luogo inatingibile fu, in quell'occasione, colto e segnato: questo avvenne nell'unico modo possibile, ovvero *passando*. Probabilmente grazie alla riappropriazione – benché solo temporanea, *transeunte* – del luogo dell'accadimento, fu possibile iniziare il processo di costruzione di un luogo della memoria, necessariamente posto altrove. Perché, a differenza delle altre stragi, l'abbattimento e la caduta del DC-9 non hanno creato un vuoto fisico visibile e tangibile.

Dal punto di inabissamento si decise di tornare al punto di partenza.

A partire dal 1992, infatti, l'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica iniziò a promuovere la creazione di un segno (un monumento o un museo) in ricordo della vicenda. Il luogo prescelto fu Bologna: l'aeroporto da cui il DC-9 era partito, una città e un territorio sensibilizzati negli anni attraverso diverse iniziative, il primo punto della rete di luoghi connessi alla strage di Ustica. Questa scelta segnò l'inizio del paradosso del "Museo per la memoria di Ustica a Bologna" e ne dà la spiegazione. La strage di Ustica, anche territorialmente, non si limita all'isola siciliana (storicamente legata a esili e confini, capace di evocare lontananza anche solo pronunciandone il nome), quella strage coinvolge una rete di luoghi che attraversano l'Italia intera. Bologna, Palermo, Ustica, Ponza, il mar Tirreno al centro del Mediterraneo, ma anche Roma-Ciampino, Marsala, Poggio Ballone: i luoghi del volo e della sua interruzione, più i luoghi dei centri radaristici che controllavano quel volo, toponimi emersi pian piano durante le inchieste giudiziarie e giornalistiche.

La definizione di "luogo di memoria" nasce dall'invenzione concettuale dello storico francese Pierre Nora secondo il quale per *lieu de mémoire* si intende una «unità significativa, d'ordine materiale o ideale, che la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ha reso un elemento simbolico di una comunità (Pierre Nora, 1984)»<sup>8</sup>. I *lieux de mémoire* per Nora non sono necessariamente ancorati a un luogo fisico, ma sono nodi significativi, precipitati di senso, per l'identità collettiva di una comunità: eventi, date, personaggi, edifici, libri, archivi.<sup>9</sup> Nel caso particolare



della ricerca di Nora, si trattava dell'identità nazionale francese: da quel lavoro scaturì un paradigma storiografico mutuato successivamente per analizzare altre comunità nazionali.<sup>10</sup>

A Ustica non è stato ancora dedicato un lavoro storiografico vero e proprio, ma pian piano, grazie al lavoro dell'Associazione dei parenti delle vittime, sono stati realizzati progetti che aiutano a comprendere sempre meglio sia il quadro in cui accadde la strage, sia le narrazioni mediatiche successive ai fatti, le reazioni politiche e le costruzioni memoriali. Potremmo dire che «la volontà degli uomini» sta rendendo Ustica (la strage di) un luogo della memoria dell'Italia repubblicana.

È in questo quadro che si colloca anche la costruzione del Museo per la memoria di Ustica a Bologna.

### Attorno al relitto: il Museo per la memoria di Ustica a Bologna

Nel 1992 l'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica affidò agli architetti Letizia Gelli e Gian Paolo Mazzucato la progettazione per un segno memoriale dedicato alla strage. I due architetti avevano già disegnato altri monumenti dedicati in particolare alla memoria della Resistenza: nel 1963 avevano partecipato insieme al Gruppo Architetti Urbanisti "Città Nuova" al concorso per il Museo Monumento al Deportato Politico e Razziale di Carpi (MO), qualificandosi al secondo posto; nel 1973 avevano realizzato il Monumento ai caduti di Sabbiano sulle colline di Bologna e nel 1976 quello per le donne partigiane all'interno del Parco di Villa Spada, sempre a Bologna.<sup>11</sup>

Nelle prime ipotesi di progetto (fig. 3) emergono

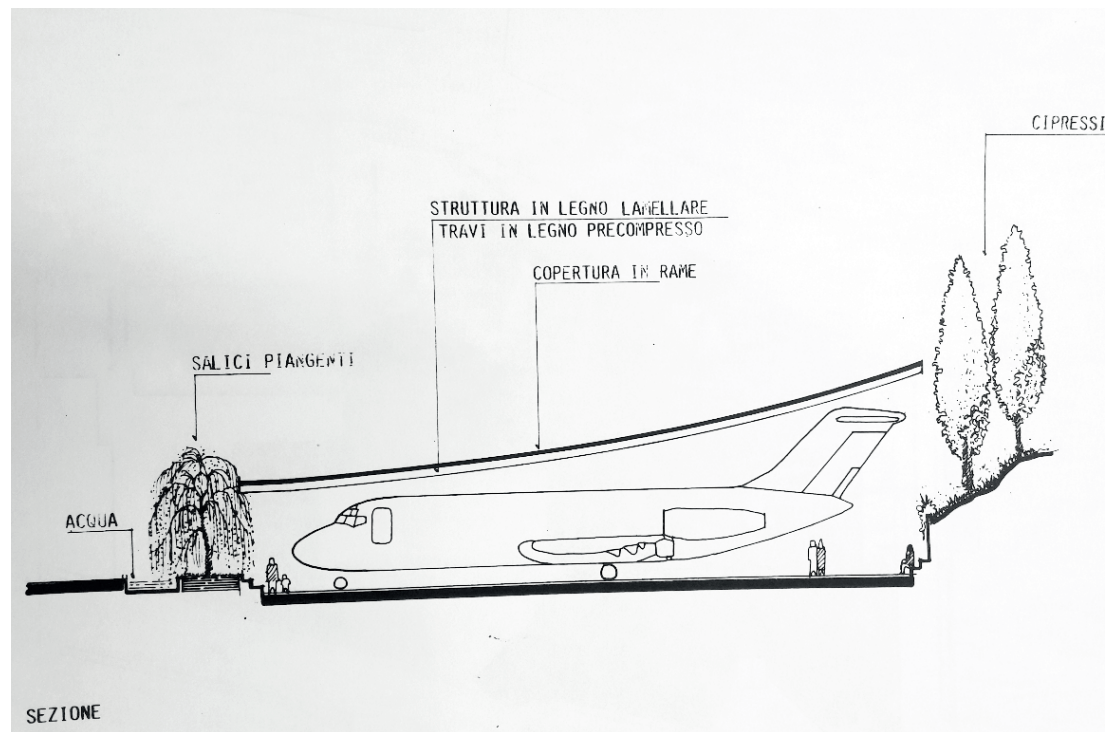


fig. 3 . Gian Paolo Mazzucato e Letizia Gelli, Ipotesi di tettoia per il relitto del DC-9 Itavia, 1992

già chiaramente alcuni punti fermi e alcuni dubbi fondamentali. Il fulcro del lavoro dovrà essere il relitto del DC-9, che nel 1992 era stato ricomposto a partire dai frammenti recuperati dal fondo del Tirreno e si trovava a disposizione dei periti. Quando saranno concluse le indagini e i processi, «L'aereo ricostruito non deve essere disperso né dimenticato: deve diventare oggetto di memoria collettiva»: questo è il primo punto dello «Schema di progetto (Ipotesi)» elaborato nel 1992 e firmato in particolare da Letizia Gelli.<sup>12</sup>

Allo stesso tempo, si pone la questione di quale città può essere più opportuna per ospitare, o meglio, per *dare luogo* alla memoria della strage: per la Gelli è necessario riflettere insieme ai parenti delle vittime sul «dove», dato che «Se questa memoria deve avere un suo significato dinamico destinato a evolversi nel tempo sarebbe meglio scegliere, se possibile, Bologna anziché un qualche luogo da Roma a Ustica che non avrebbe la forza politica e civile di custodirla, preservarla, tenerla in vita». In quel momento, Bologna sembra la scelta anche politicamente più adeguata alla costruzione di un luogo per la memoria della strage di Ustica: la città ha una tradizione di cura delle memorie resistenziali (come lo stesso lavoro degli architetti Gelli e Mazzucato testimonia) e di sensibilità per i temi di impegno civile di cui è esempio anche la parallela mobilitazione e commemorazione per la strage del 2 agosto alla stazione.

Ma il punto forse più interessante di questa prima ipotesi stesa da Letizia Gelli è l'idea che per poter dare «significato» alla vicenda della strage sia necessario

«costruire un museo-archivio, con foto,

testimonianze, documenti, documentari, prove, promemoria, un luogo anche di studio e documentazione di tutte le stragi avvenute in Italia, oggi senza colpevoli, via via con nuove prove e forse in futuro dei colpevoli: tale documentazione è destinata ad arricchirsi nel tempo. Il mettere insieme con chiarezza gli eventi e le immagini che documentano le stragi italiane, ordinate in modo da renderle comprensibili e in successione nel tempo con sentirebbe di capire che il nostro paese è stato teatro di una guerra non dichiarata: ci consentirebbe di conservare la memoria e ci consentirebbe di arricchire questo patrimonio nel tempo grazie al contributo di ogni singolo visitatore».

In questo passaggio emergono due elementi rilevanti: in primo luogo, come nei primi anni Novanta la strage di Ustica venga ormai accostata alle altre stragi che hanno segnato l'Italia repubblicana. Ustica è divenuta oggetto del lavoro della Commissione Stragi nel 1988,<sup>13</sup> incaricata di indagare sui principali nodi della storia dell'Italia repubblicana: ciò ha probabilmente contribuito a fare sì che nell'opinione pubblica Ustica venga percepita vicina alle cosiddette «stragi di Stato», a causa delle opacità e i depistaggi che la circondano.<sup>14</sup> A quasi trent'anni di distanza, sappiamo ora che si trattò di una vicenda differente, pur tuttavia segnata da analoghe azioni di depistaggio e reticenze. Dal punto di vista progettuale è invece molto interessante l'idea che un museo-archivio potesse essere la forma (e lo strumento) migliore per dare corpo alla memoria: non si trattava, infatti, di *commemorare* qualcosa di noto, ma di *costruire una memoria* ancora

assente nell'opinione pubblica. Quindici anni dopo, nel 2007, questo fondamentale nodo concettuale prese la forma di un «per»: il Museo «per» la Memoria di Ustica e non «della», perché una memoria definita e condivisa di questa vicenda ancora manca.<sup>15</sup>

Nel 1993 il sindaco di Bologna, Walter Vitali, accolse la richiesta dell'Associazione parenti delle vittime e deliberò di destinare uno spazio per la realizzazione del monumento: l'area individuata è situata nella prima periferia a nord della città, appena oltre il fascio ferroviario. La cosiddetta «Zucca» era stata utilizzata come deposito tramviario fin dai primi del Novecento e nei primi anni Novanta era in corso di trasformazione in parco urbano.

Nel corso di quell'anno Gelli e Mazzucato elaborano diverse varianti (fig. 4) del «Monumento-Museo-Archivio», prevedendo l'inserimento nel giardino del relitto, o meglio – in attesa della fine della sua funzione di «testimone» – di una sagoma del DC-9 realizzata in tubo di rame. Nei successivi disegni cambiano le tettoie (da più aperte a più chiuse) per proteggere l'aereo, mentre rimangono costanti le presenze di una vasca d'acqua profonda 30 cm in cui posare il DC-9 (o il suo simulacro) e di alcuni alberi, come cipressi e salici, tipicamente usati nei cimiteri e nei parchi delle rimembranze dedicati ai caduti. Per completare il progetto, si ipotizzava di destinare all'archivio uno degli ex capannoni ferroviari, collegandolo al memoriale attraverso una passerella.

Nel corso degli anni Novanta i due architetti elaborarono diversi progetti per il monumento-museo-archivio, ma è solo nel 2001 che viene stipulato un Protocollo d'intesa tra Ministero della Giustizia, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Regione



<b>MUSEO DELLA MEMORIA</b>	
<b>IPOTESI DI INSERIMENTO DEL D.C.9 NEL GIARDINO DELLA ZUCCA</b>	
<b>ASSOCIAZIONE PARENTI VITTIME STRAGE DI USTICA</b>	
<p>SCHEMA DI PROGETTO PER UN MONUMENTO ALLA STRAGE DI USTICA INTEGRATO CON UN MUSEO - ARCHIVIO STRAGI DA INSERIRE AL 1° PIANO DELLA TERZA CAMPATA DELLE FABBRICHE ESISTENTI NEL GIARDINO DELLA ZUCCA ( INSERIMENTO NEL PROGETTO DEL COMUNE )</p>	
PROGETTISTI	GRUPPO ARCHITETTI URBANISTI CITTA' NUOVA
	ARCH. LETIZIA GELLI MAZZUCATO ARCH. GIAN PAOLO MAZZUCATO
GIUGNO 1993	

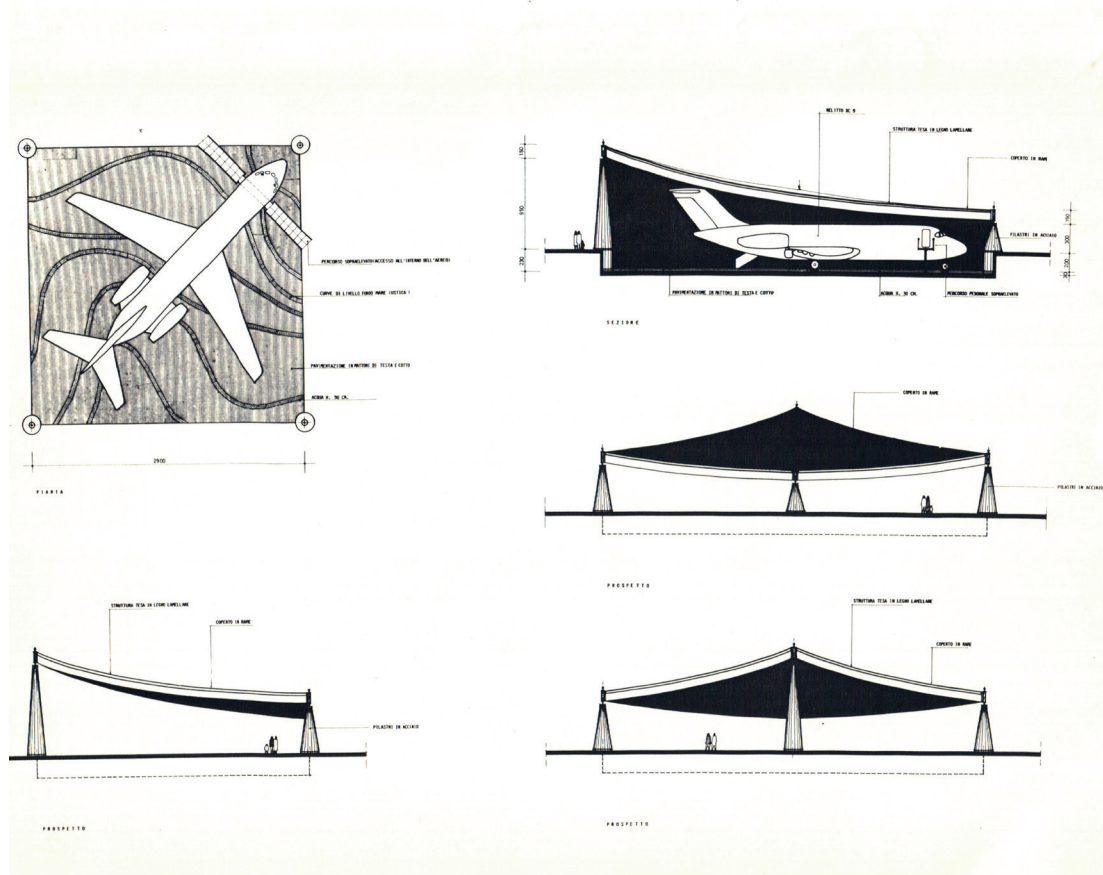


fig. 4 Gian Paolo Mazzucato e Letizia Gelli – Gruppo Architetti Urbanisti Città Nuova, Museo della memoria – Ipotesi di inserimento del D.C.9 nel Giardino della Zucca, giugno 1993

Emilia-Romagna, Provincia di Bologna e Comune di Bologna per la sua effettiva realizzazione.

Nel nuovo progetto del luglio 2002 viene abbandonata l'ipotesi di creare una struttura ex novo all'interno del parco, prevedendo di collocare il relitto all'interno di tre capannoni dell'ex deposito tramviario, riadattati per questa nuova funzione. Data l'imminente conclusione dell'iter peritale attorno al relitto, il Ministero di Grazia e Giustizia aveva concesso, nel Protocollo d'Intesa dell'anno precedente, la sua cessione al museo da realizzare a Bologna.

Si aprì allora la riflessione su come trattare l'oggetto di questo museo: un oggetto *unico*, fatto però di migliaia di pezzi. In un primo momento si ipotizzò di posizionare i frammenti su una sagoma di plexiglas riprodotte l'aereo. Successivamente, prevalse l'idea di conservare intatto il relitto nella forma in cui era stato ricostruito dopo il recupero dal mare e valutato dalle perizie: i frammenti catalogati uno a uno con schede usate dall'Alitalia per censire il "materiale inefficiente" e montati su una struttura costituita da una rete metallica. È in questo modo, infatti, che l'immagine del relitto era stata diffusa dai media per quindici anni, sostituendo le prime – insostenibili – fotografie dei corpi affioranti dal mare. Esporre il relitto ricomposto, allo stesso tempo *testimone* muto e *corpo del reato*, permetteva anche di ricordare il lungo processo per fare luce su quanto accaduto.<sup>16</sup>

Nelle prime ipotesi di allestimento, si prevedeva che una passerella passasse attraverso il corpo del relitto, ma l'idea venne scartata: sarebbe stato estremamente coinvolgente e drammatico (forse troppo) per i visitatori poter entrare nell'aereo, ma avrebbe comportato dei rischi vista la presenza di

frammenti sporgenti, deformati e taglienti. Oltre all'aereo ricomposto, secondo il Protocollo d'Intesa del 2001, alla quota di terreno doveva essere realizzata una "Galleria della Memoria" dove «conservare copie dei materiali relativi alle indagini e al processo ed altri reperti», ovvero ospitare l'archivio ipotizzato fin dal 1992.

Nel maggio 2006 un corteo di trasporti eccezionali attraversò mezza Italia per portare a Bologna il corpo dell'aereo, diviso in parti (i due tronconi della fusoliera, le ali, la coda, tutti gli elementi che ne costituivano gli arredi). Il convoglio, scortato dalle forze dell'ordine e atteso dai parenti delle vittime e da una delegazione di rappresentanti politici, sembrava quasi un corteo funebre, culminato con la deposizione del relitto all'interno dello spazio del museo. Per ultima venne calata la coda, la porzione più alta: solo allora fu terminato il tetto dell'edificio, quasi come la chiusura di un sarcofago.<sup>17</sup> Oltre agli aspetti simbolici di questo atto, vanno tuttavia valutati quelli pratici e oggettivi: l'edificio destinato ad accogliere il relitto non ha le dimensioni ragguardevoli di un hangar aeroportuale (come a Pratica di Mare) in quanto si tratta del riadattamento di tre capannoni per tram dove sono state eliminate le partizioni interne. Per poter ospitare il relitto del DC-9 è necessario scavare un'invaso profondo tre metri, in cui collocare l'aereo in diagonale. Attorno a tutto il perimetro della vasca viene realizzata una passerella per il pubblico. La percezione del relitto, per il visitatore, è così molto diversa rispetto a quanto proposto dalle immagini di Pratica di Mare: l'aereo si trova sempre a una distanza ravvicinata, fruibile tuttavia non dal basso (come su una pista di decollo), ma all'altezza della cabina. Una

visione inconsueta, che risemantizza l'aereo come oggetto di osservazione su cui, tuttavia, è difficile sostenere lo sguardo.

Si pose allora il problema di quale narrazione della strage proporre: una questione tutt'altro che secondaria, data la complessità di una vicenda ancora aperta e per di più oggetto di un iter giudiziario *in itinere*. L'unica possibilità sembrò quella di creare un luogo per tenere vivo il ricordo del fatto e crearne una memoria per le nuove generazioni. Per fare questo l'Associazione dei parenti delle vittime – motore e volontà dell'intera operazione – scelse di affidarsi allo sguardo autoriale di un artista, il francese Christian Boltanski, che ha proposto un'interpretazione della vicenda e degli oggetti rimasti – le *reliques* – attraverso il veicolo dell'emozione, non dell'informazione. Per ragioni spaziali, infatti, l'archivio non poteva essere collocato insieme all'aereo, togliendo al museo la possibilità di essere almeno spazio di conservazione dei documenti "per" la ricerca storica ("per", come nella denominazione del museo, nella stessa accezione di azione di innesco di un processo, in questo caso non memoriale ma storiografico).<sup>18</sup> Nell'attesa, l'arte viene scelta come strumento di attivazione.

L'intervento di Boltanski si configura in modo apparentemente minimo (fig. 5, fig. 6): sopra al relitto vengono sospese 81 lampadine a incandescenza, che pulsano lentamente, al ritmo del respiro, senza spegnersi mai. Sulle due pareti in muratura, alternate a quelle chiuse da vetrate schermate, lungo il ballatoio che percorrono i visitatori, sono disposti 81 specchi neri inclinati: 81 finestrini ciechi in cui specchiarsi, dietro ai quali sono posti degli altoparlanti che diffondono nell'aria voci sussurranti progetti,





fig. 5 Museo per la Memoria di Ustica, installazione di Christian Boltanski (foto: Elena Pirazzoli)





fig. 6 Museo per la Memoria di Ustica, installazione di Christian Boltanski (foto: Elena Pirazzoli)

speranze, dimenticanze, quei piccoli pensieri che affollano la mente durante un tempo sospeso come può essere quello di un volo breve, poco più di un'ora. L'effetto sonoro, un bisbiglio, sembra uno sciabordio, un rumore quasi acquoso, apparentemente incomprensibile nella sua totalità, ma, accostando l'orecchio a uno specchio, capace di riverberare qualcosa di noto, di vicino ai nostri *comuni* pensieri. Visitato in ore serali, col variare delle luci da fioche a intense, il relitto sembra apparire dall'oscurità, in una cadenzata e ripetuta – quasi rituale – riemersione dagli abissi, reali e metaforici.

Attorno al relitto sono collocate nove casse coperte da un telo di plastica nera – bare? Scatole nere? – al cui interno sono stati deposti gli oggetti rinvenuti in mare insieme ai frammenti del DC-9, gli effetti personali delle vittime (fig. 7): abiti estivi, sandali, libri, giocattoli, creme solari, pinne, boccagli, chiavi di casa... Molti lavori di Christian Boltanski sono incentrati sugli oggetti personali, in particolare gli abiti usati, per evocare il tema della perdita, intesa in senso ampio come trasformazione, cesura, luttuosa o generativa. Davanti a una certezza di scomparsa, a una *reliquia* reale, l'artista ha esitato ad accettare l'incarico,<sup>19</sup> chiedendosi quale diritto aveva di interagire con questi resti dolorosi e come poterlo fare. Contrariamente ai suoi lavori precedenti, Boltanski qui non ha esposto gli oggetti, ma li ha celati, dopo averli fotografati uno a uno. È una nuova "deposizione": dopo quella processuale, con un rituale quasi sacrale questi resti vengono deposti nelle casse allo stesso modo in cui le reliquie dei santi venivano deposte in un altare.<sup>20</sup>

Le loro immagini – i simulacri – vengono raccolte per serialità in un piccolo libro, *Lista degli oggetti personali*

*appartenuti ai passeggeri del volo IH 870*, disponibile all'ingresso del museo: le tavole fotografiche raccolgono, suddivisi per serie, gli scatti degli abiti estivi, i sandali, le creme solari... cose *comuni*, che ci accomunano alle vittime e attivano prossimità ed empatia, sollevando così domande, dubbi, ricerche di verità.

### La simulazione di presenza: l'Itavia rediviva di Flavio Favelli

Tra il 2006 e il 2007, mentre Boltanski lavorava sul relitto del DC-9 Itavia, sulle reliquie dei suoi passeggeri e dell'equipaggio, sottolineando l'assenza, il vuoto lasciato dalle vittime, un altro artista, Flavio Favelli, elaborava un progetto incentrato su una simulazione di presenza. Nel 2006, invitato a partecipare ad *Ambient Tour*, una mostra collettiva della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino sul tema dell'ambiente prevista per la primavera successiva, propose un lavoro intitolato *My Deep Dark Blue (Abissi)*.

Raccontando la genesi di quel progetto, Favelli scrive come a tredici anni, in vacanza coi nonni nell'Appennino pistoiese, era rimasto profondamente colpito da un'immagine apparsa sulla prima pagina de *Il Resto del Carlino* del 29 giugno 1980: la fotografia in bianco e nero di uno dei corpi delle vittime della strage di Ustica che galleggiava sul mare.

«L'immagine sulla prima pagina del Carlino era una foto in bianco e nero (allora i giornali non stampavano a colori) con un manichino bianco – ma era uno dei primi cadaveri affiorati – e il mare nero come il fondo di un pozzo, un rettangolo di

abisso anonimo come è anonima la Natura che rende tutto anonimo e fa scorrere tutto senza pietà e ricordo. È come se questa foto avesse reagito con l'ambiente domestico e le vicende familiari, ammantandosi di varie immagini che poi rilasciano, nel tempo, a poco a poco, una scia di *flash* che, non si sa quando e come, ogni tanto mi si accendono ed emergono per un contatto casuale fra luoghi, visioni, ricordi, rumori...

[...]

La faccenda della Strage di Ustica è così diversa dalle altre: un aereo che incontra il mare è spaventoso e lo è ancora di più se la carcassa viene ricostruita ed esposta».<sup>21</sup>

Nella mostra torinese, Favelli presentò *Cerimonia (India Hotel 870)* (fig. 8), una fodera fatta in Airtex, materiale tecnico usato per coprire e proteggere gli aerei quando escono, nuovi, dalla fabbrica (in questo caso, la McDonnell Douglas), cucita su misura per il relitto del DC-9 Itavia ed esposta ripiegata e suddivisa nelle tre parti che la compongono: ali, fusoliera, coda. Un "abito da cerimonia", nelle parole dell'artista, adeguato a una nuova uscita dall'hangar, una nuova vita. Nel 2010, trentennale della strage, la fodera/abito venne dispiegata in due delle principali piazze di Bologna (piazza Maggiore e poi in piazza Otto Agosto): una tela color crema di 37 metri di lunghezza e 33 di apertura alare, con due scritte rosso pompeiano ai lati della fusoliera indicanti "Itavia". In quell'occasione Favelli ha realizzato anche *Itavia Aerolinee*, una vetrina di gadget di quella compagnia presso l'Emporio della cultura della città, affacciato su piazza Maggiore, accanto a quelle di altre glorie locali come Ferrari,





fig. 7 Christian Boltanski, *Lista degli oggetti personali appartenuti ai passeggeri del volo IH 870*, Museo per la Memoria di Ustica, Comune di Bologna, 2007



Ducati, Bologna FC. Una simulazione di presenza che prende forma in cartoline, manifesti, modellini, foulard, tutti oggetti ritoccati dall'artista per comporre un possibile Itavia Store, un'immaginaria produzione di merchandising. Anche il design dell'allestimento contribuisce a creare una vetrina che riporta indietro nel tempo, ricostruendo una normalità straniante, come se nulla fosse accaduto e come se Itavia fosse ancora una compagnia attiva sui cieli italiani. Come se non fosse stata costretta al fallimento dopo la revoca della licenza di volo avvenuta in conseguenza alla strage.<sup>22</sup>(fig. 9, fig. 10)

Un'analoga sensazione di straniamento, anzi, di spaesamento, la provoca anche un altro lavoro di Favelli, esposto sempre nella mostra di Torino del 2007, *Nazioni (stanza della geografia)*: alcune mappe storiche, comprate in collezioni antiquarie e rielaborate dall'artista tramite collage (fig. 11), in modo da mutare la conformazione del territorio italiano.

«È una personalissima visione della geografia, cioè l'idea su carta dell'ambiente. Il mio *Ambient Tour*. È la Stanza della Geografia, l'immagine cartacea dell'ambiente, ogni grande museo storico ha una stanza della geografia. Sono delle carte geografiche mentali; l'isola di Ustica è di fronte a Roma, si vede da Ostia. L'Eritrea, il mare di Palermo "annullato". Sono altri mondi, che non esistono, ma sono vicini.

[...] Mi ha colpito in particolare una grande carta dell'Italia meridionale degli anni Cinquanta a uso dell'aeronautica militare, su cui ho segnato una parte sola, il mare a lato di Ustica, l'isola



fig. 8 Flavio Favelli, *Cerimonia (India Hotel 870)*, tela Airtex cucita e vernice, 37x33 m, 2007-2010

della strage; fra l'altro il DC9 è caduto più vicino all'isola di Ponza, ma non si sa come è sempre stata chiamata strage di Ustica, perché è un'isola più sperduta. L'aereo è caduto nel punto Condor, è un buco nero della copertura radar (se tutta questa vicenda fosse stata studiata a tavolino non sarebbe venuta così bene) è uno dei punti più profondi del Mediterraneo, più di 3700 metri. 39 gradi 43 primi nord e 12 gradi 55 primi est, è caduto lì. La mappa che ho scelto è solo mare, (apparentemente) anonimo mare, "schedato" da dei segni (militari), con una piccola innocua isola. Un'isola anonima in mezzo al mare, potrebbe essere un mare lontano o vicino... I mari nelle mappe sono tutti uguali. È un'isola anonima (tranne che per pochi sub) in un punto del Tirreno anonimo che da trent'anni è stato sezionato e schedato da centinaia di carte, tracciati radar e milioni di pagine di scritti dei numerosi processi. Questo punto di mare è forse l'area di acqua dove più intensamente si è immaginato, visto, provato a vedere quello che pochi sanno e che tanti vorrebbero sapere. L'area dove si è consumato il più grande mistero dell'aeronautica. Gli ottantuno morti, il fallimento dell'Itavia, la guerra fredda, la Nato, l'aeronautica, la politica, le cause (collisione, cedimento, bomba, missile) sono solo la superficie di quello che per me è "la Strage di Ustica". Il sociale, il pubblico, il politico, la memoria collettiva, tutto ciò che hanno scritto sui giornali, per me viene dopo. Ustica è l'isola che c'è perché meno esiste e più è presente, nella vicenda che viene chiamata e associata al nome dell'isola; un'isola senza tesoro, l'isola problema, l'isola isolata. La "faccenda" ha il nome

dell'isola non perché sia la terra ferma più vicina in una situazione che di fermo non ha nulla, ma perché si è preso l'isola più isolata, più lontana da tutto e più vicina al mare profondo...». <sup>23</sup>

La restituzione di un'Itavia *rediviva*, attraverso la negazione del trauma, per contrasto ce lo pone davanti con rinnovata forza. Fondendo la dimensione pubblica della memoria di Ustica con il ricordo e la paura privati, intimi, Favelli racconta l'interruzione repentina di un volo, di un'impresa italiana, della propria estate, delle vite che erano a bordo di quel DC-9.

L'intera vicenda della costruzione della memoria della strage di Ustica mette in luce come sia stata fondamentale la «volontà degli uomini» – ricordando la definizione di *lieu de mémoire* di Pierre Nora – per attivare un processo grazie al quale il *lutto*, da momento privato, è diventato un processo pubblico: nell'attesa di poter "raccontare la storia", il veicolo per creare la memoria collettiva della strage di Ustica è quello dell'emozione, attivata dall'arte, che innesca domande, ricerche, richieste. Il lutto privato, allora, diventa *lutto civile*.

#### Notes

1. Ad esempio, la definì in questo modo Pier Paolo Pasolini nel famoso articolo *Cos'è questo golpe? Io so* sul "Corriere della Sera" del 14 novembre 1974.
2. Per la ricostruzione della trattazione politica e mediatica di questa strage, si veda Cora Ranci, *La vicenda di Ustica: proposta per una periodizzazione*, in corso di pubblicazione negli atti del convegno "1980. L'anno di Ustica", tenutosi a



fig. 9 Flavio Favelli, *Volà Itavia*, smalto su poster, 60x50 cm, 2010

fig. 10 Flavio Favelli, *Itavia (fiori)*, pennarelli su foulard MaxMara, 86x86 cm, 2010



Bologna il 12 novembre 2015. Si veda anche la tesi dottorale della stessa autrice, *La strage di Ustica nell'opinione pubblica italiana (1980-1992): analisi di un caso politico e mediatico*, Dottorato di ricerca in Politica Istituzioni Storia, Ciclo XXVI, 2015.

3. Si veda sia il saggio di Cora Ranci che quello di Daniele Salerno negli atti del convegno già citato.

4. Per la ricostruzione dei fatti conseguenti alla strage del 27 giugno, si veda il già citato saggio di Cora Ranci.

5. La bibliografia sulle associazioni famigliari è ancora molto limitata, si veda: Gabriella Turnaturi, *Associati per amore. L'etica degli affetti e delle relazioni quotidiane*, Milano, Feltrinelli, 1991; Associazione parenti delle vittime della strage di Ustica, *Il dolore civile. La società dei cittadini dalla solidarietà all'autorganizzazione*, Milano, Guerini e Associati, 1993.

6. Sulle motivazioni delle assoluzioni, si veda il già citato saggio di Cora Ranci.

7. Si veda la recensione scritta da Aldo Romanelli in occasione del trentennale della strage, <https://sentireascoltare.com/recensioni/marco-risi-il-muro-di-gomma/>, 6 luglio 2010

8. *Le Grand Robert de la langue française*, 1993.

9. La definizione del termine *luogo*, dal latino *lōcus*, indica una porzione di spazio delimitata, intesa in senso sia concreto che astratto: *luogo* può essere un punto del territorio o un punto concettuale.

10. La ricerca coordinata da Pierre Nora confluì nei sette volumi di *Les lieux de mémoire. La République, la Nation, Les France*, Paris, Gallimard, 1984-1993. Per il caso italiano si vedano i tre volumi curati da Mario Isnenghi, *I luoghi della memoria dell'Italia unita: Strutture ed eventi, Personaggi e date, Simboli e miti*, Roma-Bari, Laterza, 1997-1998, per il caso tedesco, i tre volumi a cura di Étienne François e Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, München, Beck, 2001.

11. Sui progetti di Letizia Gelli e Gian Paolo Mazzucato per Ustica si segnala l'iniziativa *Costruire la memoria. Omaggio a Gian Paolo Mazzucato a dieci anni dall'inaugurazione del Museo per la Memoria di Ustica*, a cura di Raffaella Bruni ed Elena Pirazzoli, Centro Montanari, Parco della Zucca, 27 giugno - 10 agosto 2017; si veda anche *Gruppo Architetti Urbanisti "Città Nuova". Progetti e architetture 1961-1991*, a cura di Raffaello Scatasta, Milano, Electa 1992.

12. La documentazione citata si trova nell'archivio dell'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica depositato presso l'Istituto per la storia e le memorie del '900 Parri Emilia-Romagna a Bologna.

13. La Commissione parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi venne istituita durante la X Legislatura e rimase attiva fino alla XIII, ovvero tra il 1988 e



fig. 11 Flavio Favelli, *Roma - Ustica, Nazioni (stanza della geografia)*, collage di carte geografiche, 2007



il 2001.

14. Si veda il già citato saggio di Cora Ranci.

15. L'idea venne nel maggio 2007 a Daria Bonfietti, presidentessa dell'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica dopo un incontro con alcuni studenti del Dams di Bologna all'interno del seminario "Pratiche espositive nel Novecento e nell'attualità. Architettura dei musei, arte del display e comunicazione visuale" a cura di Mario Lupano, con Antonella Huber ed Elena Pirazzoli. I ragazzi, nati tutti dopo il 1980, non conoscevano quella vicenda e non riuscivano a identificare la propria esperienza in un museo "della" memoria.

16. Si veda anche Antonella Huber, *Declinazioni di risarcimento: i musei della memoria*, in *Monumento e memoria dall'antichità al contemporaneo*, Atti del convegno, Bologna 11-13 ottobre 2006, a cura di Sandro De Maria, Vera Fortunati, Bologna, BUP, 2010, pp. 248-253.

17. Si veda Daniele Salerno, *Forme della memoria e della commemorazione. Ricordare la strage di Ustica*, in *En torno a la semiótica de la cultura. Actas del I Congreso Internacional del GESC*, Marcello Serra (coordinador), Madrid, Fragua, 2012, pp. 245-255, che in particolare sottolinea la presenza di elementi della ritualità funebre nell'atto fondativo del museo. Si veda anche il capitolo finale di Patrizia Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014, dedicato a una lettura semiotica del museo: "Quando il trauma incontra l'arte: il Museo per la Memoria di Ustica a Bologna".

18. L'archivio dell'Associazione dei Parenti delle Vittime della Strage di Ustica è stato depositato presso l'Istituto per la storia e le memorie del '900 Parri Emilia-Romagna a Bologna.

19. Incarico per il quale l'artista non ha chiesto alcun compenso.

20. Si veda Elena Pirazzoli, *Intervista a Christian Boltanski*, in "il Mulino", 2013, 5, pp. 875-888.

21. Si veda un saggio dello stesso Favelli, *Vari abissi*, 8 aprile 2016, <https://flaviofavelli.com/2016/04/08/vari-abissi/>

22. Il 22 ottobre 2013 la Corte di Cassazione ha accolto il ricorso degli eredi di Aldo Davanzali (patron dell'Itavia), stabilendo che il depistaggio nelle indagini portò al fallimento della compagnia aerea.

23. Flavio Favelli intervistato da Ilaria Bonacossa nel catalogo della mostra *Ambient Tour*, a cura di Francesco Bonami, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino, 2007.

C'è una consolazione per gli estranei? Modellare le identità personali alle spese della memoria collettiva, in prossimità della morte

## Is There a Comfort for Strangers? Shaping Personal Identities at the Expense of Collective Memory, in the Proximity of Death

In questo articolo, sostengo che gli ambienti tradizionali che regolano la morte non hanno più usi (sacri) complessi a causa di costanti rivalutazioni consapevoli e personali. La ricca cultura materiale europea, in particolare l'eredità religiosa tradizionale, non può "tenere il passo" con tali oscillazioni interiori implicite da una percezione circostanziale e costantemente negoziata di un'autorità divisa della morte.

La maggior parte degli europei si è "commutata" verso l'interiorità, verso una spiritualità personalizzata per salvare tutto ciò che può essere salvato dalla tradizione: lo spazio fisico statico di una chiesa. La memoria collettiva del passato diventa patrimonio quando non serve più come zona di comfort. Una percezione altamente soggettiva del tempo, dello spazio, della morte e dei morti, della vita e dell'aldilà rende l'impegno di una persona nel supporto reciproco dell'identità e nella memoria collettiva, rendendo molto più difficile il suo essere nel passato.

Forse salutariamente, l'idea stessa di "patrimonio" diventa uno strumento paradossale per l'amnesia collettiva sociale.

In this paper, I argue that traditional environments that regulate death do not have complex (sacred) uses anymore because of constant personal conscious re-evaluations. The rich European material culture, especially traditional religious heritage, cannot "keep up" with such inner swings implied by a circumstantial and constantly negotiated perception of a divided authority of death.

Most Europeans have "commuted" inwards, towards a personalized spirituality in order to save whatever can be saved from tradition: the physical static space of a church. Collective memory of the past becomes heritage when no longer serves as a comfortable zone. A highly subjective perception of time, space, death and the dead, life and the afterlife makes an individual's engagement in mutual identity support and collective memory-making a lot more difficult than it used to be in the past.

Perhaps salutarily, the very idea of "heritage" becomes a paradoxical tool for social collective amnesia.



**Adela Toplean**

Adela Toplean is Assistant Professor at the Faculty of Letters, University of Bucharest, where she lectures on the social dimension of interpersonal relationships. She is currently a visiting scholar at University of California, Berkeley, Institute of Slavic, East European, and Eurasian Studies, and a postdoctoral research fellow at New Europe College, Institute for Advanced Studies in Bucharest.

Parole chiave: sociologia della morte, memoria collettiva, patrimonio, spazi post-laici, spiritualità

Keywords: sociology of death, collective memory, heritage, post-secular spaces, spirituality

## I. A theoretical context and a confession, followed by a hypothesis

The academic field of Death Studies is disturbingly rich and it is getting richer every day. With richness comes ambiguity and with ambiguity comes a very misleading redundancy.

People die pretty much all the time, pretty much everywhere, people grieve all the time and everywhere, people try to avoid danger all the time and everywhere, but when they cannot avoid it anymore, people respond to danger in innumerable ways, according to more and more eclectic cultural norms and personal affinities. A comprehensive research on death attitudes would mean, before anything else, extensive comparative work between various culturally determined death-styles, but also tremendously strong reasoning models, flexible, but yet clear theoretical frameworks and massive interdisciplinary knowledge.

The more complex a society is, the more complex and versatile its death system. Consequently, the more difficult it will be to pursue relevant research. Scientific preferences and methodological tools depend not only on academic priorities, but also on an inherently bureaucratic inertia and discordant agendas of various death industries. For better or for worse, both death professions and death-related research are inseparable from cultural and socio-political climates. What can be reasonably hoped to achieve through thanatologic knowledge is to bridge gaps between theories and practices within precise institutional or interpersonal contexts, in specific social and cultural settings.

All things considered, the “fiercest” way of

understanding a society - politically, institutionally, spiritually, economically, aesthetically even - is by trying to make sense of its death system. By thinking and talking death and dying, we talk and think “big”: the response to death is a social and cultural affair just as it is an intimate psychological and biological one.

The favoured (functional and aesthetical) *architectural solutions* to circumscribe death spatially, the favoured (dogmatic and non-dogmatic) *spiritual solutions* to cope with death psychologically and behaviourally, and, generally speaking, the most frequent *institutional and existential solutions* people develop to their very many life and death problems within a certain cultural space, are all part of the same “arrangement” made of finely interconnected written and unwritten rules, norms and sudden psycho-social twists.

Unlike, perhaps, other research fields within humanities and social sciences, Death Studies have never been “free” studies; there is a lot of institutional and social pressure urging the death scholar to remain efficient and relevant. Precisely because of this urgency, finding pertinent *and* useful links between causes and effects is tremendously difficult. There are always aspects of death that seem to resist all explanation.

From the recent Death Café Movement<sup>1</sup> going way back to the late '60s when Elisabeth Kübler-Ross published her book *On Death and Dying*<sup>2</sup>, the debate around grief and human suffering has been recognized publicly as pressing and unavoidable at an interpersonal level.

During all this time, many doors for reflection have been opened. And many have closed. In palliative care<sup>3</sup> and in grief therapies<sup>4</sup> we can even talk about

an *institutionalized reflection* of sorts. There is no common framework for approaching death matters and we have all contributed to this “democratization” of reflection on death and dying.

The constant debate often leaves us under the impression that death can be “talked through” successfully. This has been a notorious way of bending death theory to meet death practice that I have addressed in other papers<sup>5</sup>. When death becomes a social challenge among others, asking for social corrections and political interventions whenever death happens sounds like the right thing to do. However, something gets lost on the way. We gladly solve whatever we cannot explain...

Personally, I have realized a couple of years ago that the more I believe in what I write, the less I see the connection to my declared research topic. I was profoundly shaken by my own epistemological bias until I have heard a 78-year-old psychiatrist and theoretician saying that the older he gets, the less he understands his own theories. Existentially speaking, theory tends to slip outside the reach of those who are busy with living. Cynically speaking, intelligibility of theory seems to come precisely from the unintelligibility of death. In this sense, theory is essentially “young” and “optimistic”. Growing old also means, among other things, that your theoretical horizons begin to close one by one. What I have learned in more than a decade of fieldwork across Europe is that the aged persons operate a simple, yet effective selection between that which is existentially certain (a sunny day, a beautiful melody, the lack of pain), and that which can be theoretically proven possible. Ultimately, living well in old age



means *nothing* left to prove. I have thus come to the conclusion that theory may never *truly* meet practice within Death Studies: there are *chronic disciplinary insufficiencies* that make thanatology epistemologically vulnerable and every honest death scholar doubt her own answers. She knows very well that her own research topic does not meet peoples' "true", intimate death-interests.

Also, non-professionals rarely read thanatology. Therefore, at some point in your career, you inevitably realize it is next to impossible to find links between causes and effects and convince other people that your perspective is the "relevant" one. *If there is indeed a way to make death theory and death practice meet, it must be at a personal level.* Ultimately, we are all bound to look for *ways to take theory personally*, to make it *work* for us. If this does not happen, all theories of death become useless.

Of course, death scholars feel very discouraged by such prospects. There is a paralyzing sense of theoretical disappointment paired with an unceasing quest for meaning that I have tried to put to good use instead of disguising it. The paper you are reading right now illustrates this attempt, which is both implausible yet, to me, necessary.

The many death problems we all have can probably be successfully reduced to one (mostly rhetoric) question: *how do we address death, in fact, how do we address threat, vulnerability, suffering and evil in a so-called post-secular society?* A generally reliable answer is unconceivable. All good practitioners in the numerous death fields are reluctant to give answers that go beyond their area of expertise. Of course, there is no agreement over what "evil" or "vulnerability"

or "threat" means; or if such problematic notions could indeed be part of the academic inquiry. This understandable prudence does not reduce the frequency with which such "big" questions are carried out by individuals and communities alike.

By overlapping scholarly and lay peoples' "research" agendas, we will get an eclectic mix of "objective" and systematic investigation of death information, of highly subjective family-centred or individual-centred death narratives, and of collectively shared, more or less dominant scripts that often take the form of what Peter Berger once called "theodicies"<sup>6</sup>.

When it comes to death and dying, people cannot refrain themselves from producing "total" answers. Not only existential phenomenologists should take this propensity into account, but every death scholar that wants to better understand the approach of death within a group within a community or within society as a whole: *one's moral articulation in response to life-threatening situation plays an important role in community formation.* Engaging "the same moral space of the people they study"<sup>7</sup> is vital to understanding the community and individual's response to traumatic events.

The presupposition of this paper is the following one: by taking one's "religious instincts"<sup>8</sup> seriously we will be forced to address *an inherently moral and spiritual "discernment"* practiced by each person that faces death or dying<sup>9</sup>. As Edith Wyschogrod acknowledged, we need to engage more seriously in theological, ethical and aesthetical interpretations of all things that we cannot see, but we, however, cannot avoid<sup>10</sup>, especially today, in a world that has well passed the entry level of secularity. The social and political

contexts force us to do so. An increased ontological uncertainty, "man-made" mass death and therefore an ever growing sensitivity towards a violent Other<sup>11</sup> are constantly re-shaping our approach of death, regardless of the degree of perfection attained by institutional, socio-political or medical management of death and dying.

*Many have started to find comfort and seek answers to their suffering in little expected places, away from the public debates, away from popular hashtags, away from the roofs of famous community buildings.* I argue that such comfort zones are circumscribed by very conscious personal efforts. I also argue that such privileged comfort zones are held *sacred* by the ones that have found shelter in them.

## II. Post-secular ways of retaining the sacred

What do we actually mean when we say that a society has post-secular features?

A question as such is hardly legitimate without properly defining secularity, but every reader that has taken the time to go through this text is probably familiar with the hottest issues in sociology of religion, and secularization has been one of these for decades. She is probably well aware of how difficult it is to capture in a paragraph or two the main features of secularity. However, the voices of David Martin, Steve Bruce, José Casanova, Peter Berger, Grace Davie and Charles Taylor are probably the ones that have successfully dominated this long and intricate debate<sup>12</sup>.

In a synthetic attempt, Casanova<sup>13</sup> rightly insists on differentiating between three connotations: the decline of religious belief and religious practice (often

saw as a strictly European process), the privatization of religion, and the emancipation from religious norms and institutions leading to numerous secular spheres. However, the ever-growing expansion of spirituality - “the free exercise of religion”<sup>14</sup> - and the many signs that religion is still politically relevant have all made Casanova courageously write that “an attempt to establish a wall of separation between ‘religion’ and ‘politics’ is both unjustified and probably counterproductive for democracy itself.”<sup>15</sup> And with this reasoning we may have set foot on post-secular territory.

Was there a tectonic shift<sup>16</sup> or a slow, gradual process? Hard to tell. Maybe both hypotheses are incorrect or unevenly understood. The post-secularity turns out to be just as debatable as secularity once was. Secularity itself has become once more subject of controversy because it is now seen from the “outside”, from a post-secular angle. And was the world ever really disenchanted<sup>17</sup>, in the first place?

Charles Taylor admits that secular morality, supposedly replacing religious morality, puts the same kind of pressure on contemporary individuals<sup>18</sup>. Habermas<sup>19</sup>, at his turn, notes that people are rarely dividing their personal moral convictions into secular and religious before making their contributions to the public sphere. The polyphonic complexity of the world we live in makes space for inward spirituality and lay knowledge alike, for religious, quasi-religious and civil rituals of all kinds which makes it very hard to understand whether the problem of legitimizing one's faith and one's moral principles has indeed led to a secular worldview or simply to a change of focus from public practices of faith to more personalized and

expressivist religion<sup>20</sup>.

Undoubtedly, for Berger<sup>21</sup>, Habermas, Bellah<sup>22</sup>, Taylor<sup>23</sup>, and even for theologians like John Milbank, post-secularity remains a major scientific, philosophical, theological and political concern. Moreover, Milbank<sup>24</sup>, the well-known founder of Radical Orthodoxy movement, often insists on the Christianity's role of “disenchanted” cosmologies and actually *helping* to demarcate various secular spheres: “So whereas historical Christianity has excessively tended to wreck all local ‘magic’, in such a way as to give rise to an abstractly formal secularity or ‘enlightenment’ as the only shared human discourse and practice, it might be argued that a genuine Christianity uniquely offers a shared theurgic carapace.”<sup>25</sup> Charles Taylor, at his turn, re-enforces the des-enchantment-re-enchantment paradoxical game, writing about the counter-secularization trends that were born precisely from – and in reaction to – the secularization process<sup>26</sup>, often by re-interpreting Christian themes in a more emotional key.

Since the aim of this article is not post-secularity *per se*, I will not go into details. I will, however, address what I believe to be of interest for the present paper: *the subjective dynamics of faith*, in more conventional terms, *the individualization of religious (and spiritual) practice*. This seems to be one of the least disputable features of present times.

Re-discovering spirituality *outside* traditional religious spaces is an issue extensively addressed by the above-mentioned scholars, Charles Taylor particularly insisting on the return of the Romantic ideal of authenticity and expressivity, *the authentic modes of being in the world* providing a sense of comfort and of

personal relevance<sup>27</sup>.

### III. *The Comfort of Strangers*

I remember reading a novel, back at the turning of the century, on a hot summer night when everything was easier, mostly because I was very young, but also because it was before 9/11 and no one thought that planes could really crash into skyscrapers. Generally speaking, in the late '90s, most people were not *that* aware of their physical vulnerability.

This is not to say that the threat of violence was, back then, objectively smaller than it is these days. What I am trying to suggest is that, as media people suspected all the way, the human mind is not *that* concerned with facts, our response to reason has been, ever since Descartes times, constantly overrated<sup>28</sup>.

We do not respond to reason in the first place, but we wholly respond to whatever endangers homeostasis. Conquering fear, however, is not just some basic “monkey business”, but it is directly connected with *the quality* of surviving. As neurologist Antonio Damasio puts it, “The valuations we establish in everyday social and cultural activities have a direct or indirect connection with homeostasis (...) Value relates directly or indirectly to survival. In the case of humans in particular, value also relates to the quality of that survival in the form of well-being.”<sup>29</sup> The relation between reason and emotion is tremendously complicated. Damasio shows how we lose sight of the main goal if the frontal lobe is damaged.

*Decision-making is directly connected with our ability to experience feelings not with our ability to understand facts.* When people have started to fear terrorist attacks, no one of them could discern anymore

between facts, memes, and emotions. People were simply afraid and felt vulnerable. Mass death makes it difficult to remain open to nuances. Damasio shows that even when fear is *nothing but* false alarm induced by “a culture gone awry”<sup>30</sup>, fear still becomes an agent of stress “and stress over time destroys life, mentally and physically.”<sup>31</sup>

The threat of death stirs all our basic instincts and irrational patterns of behaviour and imagination. *The less we understand what it happens, the bigger our fear.*

The problem does not look less menacing from a philosophical perspective, because it is hard to make a distinction between justifying and understanding terrorism, which is why, both Habermas and Derrida believe there are three (not at all reassuring) answers when dealing with terror: patience, self-criticism and acknowledged vulnerability<sup>32</sup>.

Strictly academically speaking, the 9/11 undeniable chaos has finally made *terror management theory* (TMT) famous. The authors, Tom Pyszczynski, Sheldon Solomon and Jeff Greenberg<sup>33</sup> were strongly influenced by psychoanalysis<sup>34</sup> and, more directly, by Ernest Becker’s famous book *The Denial of Death*. They have proved empirically that *mortality salience produces worldview defense*. In other words, people tend to keep things as they were, in order for them to feel safe. The three social psychologists have also shown that raising self-esteem among members of a population *reduces* the worldview defense following a terror situation<sup>35</sup>. According to TMT, *self-esteem is an anxiety buffer*. When people feel better about themselves, they dread less.

Obviously, after 9/11, the Western world did not quite

feel well about itself and about its values. In fact, nothing felt quite right. When fear takes over, it matters less if a terrorist group is furiously religious or just furious. When fear takes over, it matters less whether religion is the real cause of terrorism or just an excuse for it<sup>36</sup>. When one believes that religion does not save lives and does not redeem souls, but instead kills lives and takes souls, *traditional religious institutions become ambivalent physical and mental spaces*. To paraphrase Edith Wyschogrod, both terror and violence inhabit precisely the same semantic space<sup>37</sup>. When one believes that religion does not “solve” death problems and does not alleviate suffering, but *brings death* and makes people suffer, one does not want to get anywhere near religion. Therefore a new “religion” seems to emerge from the recent common experiences of terror: a *religion of dis-engagement*. *People feel a pressing moral obligation to refrain from religious commitment, and tell others to do the same, in the name of peace*. Religious commitment is perceived as suspicious and dangerous. Substantive, traditional religion is perceived as either completely useless or extremely menacing. A psychological ambivalence is unavoidable in this case; assessing a social danger has never been easy anyway<sup>38</sup>. *When violent (mass) death is more and more visible in the media and becomes part of the social experience for more and more city people, all decent communication breaks*. The psychological, social comfort itself breaks easily and it is tremendously difficult to restore. The response to stress after 9/11 was significant. Admission to rehabs (for drug and alcohol abuse and gambling) increased all over the United States from 10 % to 12 %, and prescriptions for sleeping pills were

increased with 25% in the very dark and chaotic days following September 11<sup>39</sup>.

The reader probably guessed from the title of this chapter what novel I was reading that summer night, before 9/11. Indeed, it was Ian McEwan’s popular book *The Comfort of Strangers*. The action took place in an unnamed (probably Italian) city, presumably Venice. Two British lovers - like most vacationing lovers enjoying an Italian summer - become lightheaded, blind to all seriousness in the world, puerile, ridiculous even. Their social intelligence is temporarily shut down. Eventually, one of them gets killed and the other one gets severely injured, as they meet a local sadistic couple that enjoyed playing dangerous games.

I must confess I did not enjoy the novel. There was only one thing that I truly liked about it, something that stuck with me over the years: the title, the very idea of feeling comfortable as a tourist and as a stranger. From time to time, I think about the choice of words “*The Comfort of Strangers*” and I am endlessly surprised to always find new meanings in it.

Over the latest couple of years, I kept going back to the San Francisco Bay Area only to realize that video surveillance has become ubiquitous and that an increased number of armed police officers were to be seen on the main boulevards. In Europe, the situation is not much different<sup>40</sup>. More and more video cameras and trained people are watching over us, protecting us not only from the “usual suspects”, but also from something far more menacing: the “sea of chaos”<sup>41</sup> which is often seen by psychotherapists as the true enemy of every individual struggling to control anxiety<sup>42</sup>. Every stranger could be a stalker. In a huge



city anything can happen to you. Coping with so many potential threats is impossible, therefore, in the terms of the TMT, your self-worth gets damaged and needs repair, but will you really be able to fix it in difficult, unpredictable times?

We are constantly looking to escape from *real and imagined threats*. The obsession with *safety* caused by extreme stress has deep consequences in every area of human life, from public and environmental policies to potentially embarrassing personal situation of having to “protect” your children from next-door strangers<sup>43</sup>. When an architect designs a space for living, she wants to bring some kind of physical and spiritual comfort to its future inhabitants. One does not design living spaces for people to feel vulnerable in. Wellbeing, security and safety are aesthetical and functional priorities when designing individual spaces and community spaces. *As pretentiously as it may sound, every architect is urged to address the problem of human frailty.*

#### IV. The unbearable heaviness of being vulnerable

It is not death that scares people in the first place, but vulnerability. Nothing is closer to chaos than vulnerability. *When you are vulnerable, you are a stranger* wondering in a sea of confusion and chaos. And this may be the definition of vulnerability: *a stranger in discomfort.*

When one is ill or when one is grieving and there is no one to turn to, one's self-integrity is compromised. Of course, this means many things that I do not intend to discuss in this paper. I will only mention the “spiritual distress” that one feels when extreme vulnerability becomes overwhelming. Doubt and resentment

towards the world and transcendence and other dominant feelings of spiritual turmoil can be reported, measured and quantified<sup>44</sup>: dissatisfaction with fellowship and with religious and spiritual practices (if there are any) is notoriously mentioned in grief therapies studies.

The more severe the suffering, the more one needs a truly “supportive” roof over one's head, a sacred canopy<sup>45</sup> maybe, a friend, a landscape, a community that understands. Does one need all of the above at the same time or will one of them be enough? What is it that will make a particular individual feel less vulnerable? What can possibly boost one's self-esteem and make one less afraid, a little further from death?

Charles Taylor would probably note that within a culture of authenticity, given the wide range of affinities and the wide space of choice, no reasonable answer could be given. Every one feels the pressure to *not* surrender to conformity<sup>46</sup> and everyone resists the mainstream flow in her own way. Of course, both the personal resources and the social tools are limited. There might even be a *clash* between what one really needs and what a society can offer or impose on people.

In the last decade *the existential meaning-making framework* has been seriously reconsidered not only in grief therapies (in constructivist therapy in particular and in health psychology in general<sup>47</sup>), but also in Religious Studies<sup>48</sup>.

Living in an individualized post-secular society also means *that conscious personal evaluation of spiritual affinities is not only possible, but mandatory*<sup>49</sup>. Meaning-making is not optional, it is a duty<sup>50</sup>. The

social and existential construction of personal and group identities is actually the “deadly” serious task we all need to get done. As we are all “works in progress”, we have complete responsibility for the provisional as well as for the final results of our self-projects. But success does not come easily, especially when one is in severe distress after losing a dear one. However, the task is non-negotiable: meaning-making is *something one has to do in order to sustain loss*. And this is *not merely a personal, but a very complex interpersonal process* involving permanent daily negotiations, re-crafting of values, of self-identities and of group-identities in specific social contexts<sup>51</sup>. In other words, *one needs to constantly set reasonable, group-approved limits to one's authentic impulses*. Sometimes, when the institutional regulations and norms are found insufficient, contradictory or unsatisfying, one *has* to go against the tide and bring personal improvements, finding those “biographical solutions to systemic contradictions”<sup>52</sup> which often puts one in a delicate position in relation to the rest of the group.

The bottom line is that (1) *one is responsible for circumscribing one's comfort zones* and (2) *one's comfort is not optional*. One needs to tear down the old walls, build new ones, bring personal improvements to insufficient institutional regulations and even design *a new sacred roof* if one would only know how. Antonio Damasio reminds us that “sociocultural homeostasis” works together with the basic homeostasis: *seeking well-being and maintaining one's value system is, at the end of the day, a matter of sophisticated, typically human neurophysiology*<sup>53</sup>. No effort is therefore too great, because in very

serious matters of life and death, *whatever is found "unacceptable" is actually perceived as threatening*, going deeper into the very foundation of one's scheme of things, of whatever one may hold as sacred or worthy of dedication<sup>54</sup>.

## V. The sacred matters

What I hold sacred may not be what you hold sacred. Religious Studies have constantly addressed this more and more pressing problem of circumscribing the sacred that is *not* traditionally "contained" within the limits of a certain substantial religion. The sacred can be found outside cathedrals and mosques, in civil religions, public rituals of all kinds, spiritual encounters and everyday human relationships. Most Westerners may have given up official religious commitment, but Westerners talk about spiritual experiences all the time. People got rid of *substantial religion*, but people could not get rid of the *functional sacred*.

It has become harder and harder to bring into theoretical discussion the "dedicated" sacred spaces because most sociologists of religion<sup>55</sup> agree that every space can be sacred if one has a strong, "empowering" relationship with it<sup>56</sup>. It is then all the more important to recognize that *designing, handling, circumscribing and maintaining the sacred in contemporary urban culture*<sup>57</sup> is *theoretically and existentially urgent*. It is therefore assumed that the sacred *could* have a true *spiritual* role in the life of communities, apart from its obvious *cultural* role, but it is virtually impossible to demarcate clearly between the two.

Now it is the right time to note that the problem of the sacred is directly connected to the awareness of death.

I have written a lot about this in the previous years<sup>58</sup>: although you can find sacred opportunities all over the place, witnessing the actual death of the Other makes you dread<sup>59</sup>. Watching someone dying is not simply scary, it is *mysterious*. The incomprehensibility of terror was greatly addressed by Edith Wyschogrod<sup>60</sup>, however, the incomprehensibility of the sacred emerging from a life-less body borders on awe. We are put in touch with something exceptional, considered to be, in every sense, beyond ourselves<sup>61</sup>, it is, in Levinas' terms, a true encounter with the untouchable<sup>62</sup>. Because of an inherent normativity of a sacred order and because of the absolute urgency of all death-related matters, "toying" with personal death meanings is hardly an option. *One needs reliability*. One does not play with the death-related sacred, just as one does not play with fire.

Thus we find ourselves under the social, existential, cultural and psychological constraint of addressing the "value" and the "quality" of our (or anyone's) personal sacred journey, especially when death is inevitable or already occurred. Knowing from the sociology of religion that consensus is what actually backs-up our beliefs, we cannot refrain ourselves from *questioning the reliability of every bunch of custom-made death meanings*.

The very difficult question that needs to be asked is whether we are still able to find the normative standards we need for justifying, improving and even sharing with others our grieving way. *Our personal standards of hope still need to be shared because without consensus there is no self-esteem and if there is no self-esteem we cannot sustain loss*. And how do we tell others about the sacred shelter we have just

found?

## VI. Back to black

*How do we sustain loss in a post-secular society, anyway?* We know the standard answer: meaning-making and personal choices. But if we read reliable books on sociology of death<sup>63</sup> written by reliable thanatologists with reliable theoretical and empirical experience, we realize that people are rather reluctant to give up well-established death practices and incorporate something new. Tony Walter insightfully writes about *a divided authority* over death, dying and grieving issues in Western societies: "(...) dying, disposing and grieving according to personal choice, picking and choosing from tradition rather than being dictated by it, is indeed possible, but not without *encouragement, negotiation and legitimation*."<sup>64</sup>

In short, there may be a critical point where individualism *meets* but also *collides* with community<sup>65</sup>. It is hard to *ensure* a successful trajectory for a subjective pattern that wants to force its way out within *the objectifying limits* of a public horizon. Once the subjective pattern breaks through the shared social reality, it also enters *a ratification process for becoming a part of the collective memory* and producing some sense of social capital. If something goes wrong in this process of (strictly horizontal) sharing, people can no longer sustain loss.

However, divided authority (religion/tradition, medicine/science and the Self) over death issues often means no real authority, but a *little purposeful gliding from one mildly authoritative area to another*. As the *authoritative language of religion* has weakened, preparing the soul for some big journey does not

sound right to most contemporary grieving persons. What is left however, it is a habitual performance, a somewhat Durkheimian sense of conventional connectedness, noticeable in most traditional funeral rites throughout the Western world. Within a changing socio-cultural context, *the authority of expertise* has notoriously replaced religion<sup>66</sup> by offering a promise of never-ending life. Medical science, however, appears a lot more shaken today than ten years ago.

First discreetly, but later more and more openly, the *authority of the Self* has become more visible. Tony Walter wonderfully explains what it means to freestyle your death with little authority and little knowledge<sup>67</sup>. When both doctors and Gods have failed to meet one's expectations, one *has* to arrange some answers for one's self. Empty silence rooms and multi-faith rooms<sup>68</sup> become filled with personal meanings. One works with what one has: *one's sacred claims*. Paraphrasing Charles Taylor<sup>69</sup>, today's spiritual meaning-makers are not very concerned with how their spiritual experiences affect society, consensus in general or the existing religious agendas. One simply tries to be "unhooked" from collective demands and pressures of all kinds without caring too much for "the big spiritual picture".

However, the case of a grieving fuzzy believer<sup>70</sup> remains a very complex one. We know very well from Grace Davie<sup>71</sup> that believing without officially belonging to a religion is, for at least two decades, the European "norm". Europe is indeed filled with fuzzy believers whose "faith" is impossible to assess or use in cross-comparisons.

Where should a grieving fuzzy believer look for comfort? In a multi-faith room that does not display

symbols of any particular religion? Or should she enter a couple of centuries-old Catholic cathedral? Or should she be able to find some sacred meanings in both?

*Are some places and deathscapes<sup>72</sup> better than others when it comes to bringing comfort to the grieving person?* No one can answer such questions. Not even I know beforehand what is right for myself. In the meantime, religion "still speaks"<sup>73</sup> to me, but not on the official channels. I might enter a church on a Saturday evening, not on a Sunday morning. *Does that make me a...stranger?*

If I am *not* committed to a traditional, ritual-based way of grieving, whenever I deal with such sorrow I must try to mobilize every spiritual resource I might find within myself. When I count only on the experiential dimension of belief, I can become a believer simply because *anything spiritually* can happen to me as long as I am *on an open spiritual ground*. Anything can happen to me *except from convincing my child* that I have finally found the right solution to the right problem. Anything except from *convincing my Catholic grandmother* that it is all right to go to church on Saturday evenings instead of Sunday mornings. What do all these mean?

*It means that the memory chain<sup>74</sup> breaks for no perceptible reasons.* It also means that, *in spite of my spiritual openness, I cannot "secure" the sacred relevance of my present habit.*

Paul Ricoeur<sup>75</sup> uses Husserl's theory of the Other<sup>76</sup> (the concept of "pairing") to analyze the transfer of the sense of selfhood from one person to another. An *associative chain* is formed, as Leichter writes<sup>77</sup>, guided and propelled by an *affective* force: numerous

egos will be brought together in associative chains that extend across time, eventually delimiting what Leichter called "a historical field of experience"<sup>78</sup>.

This is the field that makes religion possible, Danièle Hervieu-Léger<sup>79</sup> thinks. Hervieu-Léger re-explains what we knew from Durkheim: we can only speak about religion *as long as we can speak about collective memory*. Religion is, rigorously speaking, a chain of memories: that "deadly serious stuff" we transmit from generation to generation because we keep on believing it is relevant to everybody. Through temporal distance, religion might even get stronger because new connections and meaningful possibilities are emphasized with every generation.

But something in the identity of the community gets distorted when that community lacks *credible common reference points*. This is often called *de-institutionalization of faith* which affects the believer in two ways: either forcing her to freestyle and feel responsible for the impact of her chosen way of improvising faith, or, as Bauman noted, using faith as an ephemeral currency<sup>80</sup> for whatever she wants to affectively relate to (an electronics brand, a piece of clothing, a person, a pop song). Either way, *being religiously "unhooked" means being unable to actually invest in the durability of one's spiritual habit.*

One may bring as a counterargument an obvious contemporary tendency to rely on public mourning and memorialization. Yet, "remembering and not forgetting" has become a cliché that can hardly be considered a *social* evidence of continuity. We are facing a very discernable lack of *symbolic investment* in such "contagious mourning". This particular lack could be part of a more general lack of trust in



communal values, in institutions, in public (especially political) figures, in “truth”-holders of all kinds, in aesthetic codes and in one’s own ability to recognize complex (and fixed) sacred orders for what they are or pretend to be. In fact, I think *that the sacred attributes are granted or refused on conjectural, often confusing, always rudimentary and mostly irrational premises.*

In this sense, *an empty multi-faith room is never completely empty.* It becomes an active statement of non-commitment that may even increase discomfort for some “lazy” meaning-makers.

The lack of trust in the possibility of *spatially grasping* some *durable* meanings and practices and, for that matter, the loss *not of spiritual ground*, but of *religious continuity* is obvious in contemporary Europe. In spite of taking up so much physical and cultural space<sup>81</sup>, European religious institutions have remained physically and symbolically *static*. As Davie showed, such static institutions inherently have *compatibility problems* with a modern speed-oriented urban life and with ever-changing existential meanings.

In her seductive book about repetition, memory and identity, Catherine Pickstock writes that a cathedral is made of “stones, beliefs, rituals, and historical survival.”<sup>82</sup>

However, the moment a beautiful church is seen as “heritage”, it no longer plays by the inner rules of collective life that implies permanent mutual reinforcement of ties and values. It becomes a *non-working device* of sorts. Non-working, indeed, but nevertheless benign. A “good European” likes to see a traditional place of grief properly maintained not because one has a personal connection with it, but because this is how one negotiates terms with one’s

history in a post-secular, civilized, yet menacing world. *Corporeality may remain intact, the boundaries are intact, but the very sense of repetition is no longer considered relevant or secure.* If the space is old and beautiful enough, it may be full of visitors from all over the world, but it is hardly a space for creatures of strong habits.

*Actually, the very idea of “heritage” becomes a paradoxical tool for a (salutary?) social collective amnesia:* you do not have an ongoing attachment to those institutions, you broke the connection, but you have “commuted” inwards, towards a personalized spirituality in order to save whatever can be saved from tradition: the physical static space of a church. *Collective memory of the past becomes heritage when no longer serves as a comfortable zone.*

This breakage of memory chain will eventually reverberate on the production, on the processing and on the long-term maintenance of “comfortable” and largely sharable death meanings. However, even if we are reluctant to accept church authority, we *do* maintain horizontal sacred ties *because we still have to sustain loss somehow.* We end up doing it at very high psychological costs because we lack a reliable and extensive know-how.

*Are we all strangers then?*

## VIII. Conclusions

Most European countries are uncomfortably stuck between three major death trends: traditional (religious), secular (expert-oriented) and post-secular (self-oriented). At times, depending on particular contexts, *at least one* of the three (if not all of them at once as it is happening now in Romania<sup>83</sup>) is perceived

as unconvincing. This may have led to conflicting versions of grieving and coping with dying that have inherently created unstable comfort zones and completely unpredictable and non-purposive swings from meaningful to meaningless personal versions of death and bereavement.

The rich European material culture cannot “keep up” with such inner swings. It may therefore be important to build empty rooms for strangers, for seekers of comfort. These multi-faith rooms (of empty rooms of silence) may indeed become privileged sacred comfort zones. Or they may not.

If today we are able to identify new privileged sacred “comfort zones” for the dying and for those who grieve, such comfort zones are not primarily dependent upon purposefully designed landscapes and institutions. Of course, this is not to imply that traditional environments that regulate death do not or cannot have complex (sacred) uses, but that the personal conscious re-evaluations of death ways and, consequently, of all ‘deathscapes’ are more visible today than, say, ten years ago, and that they follow two categories of rules: (1) *inner rules* that are too complex and too intimate to be circumscribed and assessed, and (2) global, mainstream rules concerns with ecology, green spaces, personal meaning-making, self-reflective practices etc. The local institutional arrangements that officially regulate the material death culture and the usual death problems are often by-passed.

This is not without profound consequences: a highly subjective perception of time, space, death and the dead, life and the afterlife makes the individual’s engagement in mutual identity support and collective

memory-making a lot more difficult that it used to be in the past. We have all become partially amnesic, that is, to a certain extent, strangers to ourselves. We feel this is the only way we can preserve our right to look for some comfort.

#### Notes

1. Café Mortels is one of the most interesting contemporary death awareness movements. It was initiated in 2004 by the Swiss socio-anthropologist Bernard Crettaz and had only one rule "no topic, no religion, no judgment". It was then picked up in the United Kingdom with the help of the late Jon Underwood. Under the name of Death Café Movement, it spread rapidly across Europe.
2. Elisabeth Kübler-Ross, *On Death and Dying*, Tavistock, London, 1970.
3. Derek Doyle, Geoffrey Hanks, Nathan Cherny, Kenneth Calman, *Oxford Textbook of Palliative Medicine*, Oxford UP, Oxford, 1993; Allan Kellehear, *Compassionate Cities: Public Health and End-of-Life Care*, Routledge, London, 2005; Attul Gawande, *Being Mortal: Illness, Medicine and What Matters in the End*, Profile Books and Wellcome Collection, London, 2014; David Clark, *To comfort always. A history of palliative medicine since the nineteenth century*, Oxford UP, Oxford, 2016.
4. Margaret S. Stroebe, Robert O. Hansson, Henk Schut, Wolfgang Stroebe (eds.) *Handbook of Bereavement Research and Practice*, American Psychological Association, Washington, 2008; Tony Walter, *On bereavement: the culture of grief*, Open University Press, Buckingham, Taylor & Francis, Philadelphia, 1999.
5. Adela Toplean, "The Dynamics of Contemporary Western Death Trends - As a Matter of Taste, Circumstance, and Tradition", in Marius Rotar, Adriana Teodorescu, Corina Rotar (eds.), *Dying and Death in 8th-21st Century*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2014, pp. 384-380; *Moartea modernă între poetică și tanatologie*. Repere suedeze, accente românești, Editura UB, București, 2016.
6. Peter Berger, *The Sacred Canopy. Elements of Sociological Theory of Religion*, Doubleday, Garden City, 1967.
7. Clifford G. Christians, "Ethics and Politics in Qualitative Research", in Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln, *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, Sage Publications, London, 2005, p. 155.

8. Charles Taylor, *Varieties of Religion Today*. William James Revisited, Harvard UP, Cambridge, MA, London, 2002, p. 100.
9. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, *the cited work*, p. 150.
10. Edith Wyschogrod, *Crossover Queries: Dwelling with Negatives, Embodying Philosophy's Others*, Fordham UP, New York, 2006, p. 2.
11. Edith Wyschogrod, *Saints and Postmodernism. Revisioning Moral Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1990, pp. 151.
12. Talal Asad, *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*, Stanford UP, Stanford, 2003; Steve Bruce, *God is Dead: Secularization in the West*, Blackwell, Oxford, 2002; José Casanova, *Public Religions in the Modern World*, University of Chicago Press, Chicago, 1994; "The Secular and Secularisms", in *Social Research*, Volume 76, Issue 4, Winter 2009; Harvey Cox, *The Secular City: Secularization and Urbanization in Theological Perspective*, Collier Books, New York, reed. 1990; Grace Davie, *Religion in Britain since 1945: Believing Without Belonging*, Blackwell, Oxford, 1994; Grace Davie, *Religion in Modern Europe: A Memory Mutates*, Oxford UP, Oxford, 2000; Grace Davie, Paul Heelas, Linda Woodhead (eds.), *Predicting Religion*, Ashgate, Aldershot, 2003. David Martin, *A General Theory of Secularization*, Harper & Row, New York, 1978; Pippa Norris and Ronald Inglehart, *Sacred and Secular: Religion and Politics Worldwide*, Cambridge UP, Cambridge, 2004; Rodney Stark and William S. Bainbridge, *The Future of Religion*, University of California Press, Berkeley, 1985.
13. José Casanova, "Rethinking Secularization: A Global Comparative Perspective", in *The Hedgehog Review*, Volume 8, Spring-Summer 2006, pp. 7-22.
14. *Ibid.*, p. 20.
15. *Ibid.*
16. Philip Gorski, David Kyuman Kim, John Torpey, Jonathan VanAntwerpen (eds.), *The Post-Secular in Question. Religion in Contemporary Society*, Social Sciences Research Council, New York UP, New York and London, 2012, p. 1.
17. Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Gallimard, Paris, 1985; Jürgen Habermas, "Notes on Post-Secular Society", in *New Perspectives Quarterly*, Volume 25, Issue 4, 2008.
18. Taylor, *Varieties of Religion Today*, p. 14.
19. Habermas, *the quoted work*.
20. John Milbank, "A Closer Walk on the Wild Side", in Michael Warner, Johnatan VanAntwerpen, Craig J. Calhoun (eds.), *Varieties of Secularism in a Secular Age*, Harvard UP, Cambridge MA, London, 2010, pp. 54-83, p. 55.
21. Peter Berger, "From the Crisis of Religion to the Crisis of Secularity", in Mary Douglas and Steven Tipton (eds.),

- Religion and America: Spiritual Life in a Secular Age*, Beacon Press, Boston, 1983, pp. 14-24; Peter Berger (ed.), *The Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*, William B. Eerdmans, Grand Rapids, 1999, pp. 1-18.
22. Robert Bellah, Richard Madsen, William M. Sullivan, Ann Swidler, Steven M. Tipton, *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life*, California UP, Berkeley, 2<sup>nd</sup> ed. 1996.
23. Charles Taylor, *A Secular Age*, Harvard UP, Harvard, 2007.
24. John Milbank, *Beyond Secular Order. The Representation of Being and the Representation of the People*, Wiley Blackwell, West Sussex, 2013.
25. *Ibid.*, p. 17.
26. Taylor, *A Secular Age*.
27. *Ibid.*, esp. Chapter 8 "The Malaises of Modernity".
28. Antonio R. Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Avon Books, New York, 1994, esp. Chapter 3, p. 34 and the following.
29. Antonio R. Damasio, *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*, Pantheon Books, New York, 2010, pp. 151-152; Antoine Bechara, Hanna Damasio, Antonio R. Damasio, "Emotion, Decision-making and the Orbitofrontal Cortex", in *Cerebral Cortex*, Volume 10, Issue 3, 2000, pp. 295-307.
30. Damasio, *Self Comes to Mind*, p. 342.
31. *Ibid.*
32. Giovanna Borradori (ed.), *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.
33. Thomas Pyszczynski, Sheldon Solomon, Jeff Greenberg, *In the Wake of 9/11. The Psychology of Terror*, American Psychological Association, Washington DC, 2002.
34. The coping with conscious and unconscious death threats was central to their theory, just as it was to Freud and to Becker. The three social psychologists have later developed the consequences of fearing death in another book, *The Worm at the Core. On the Role of Death in Life*, Random House, New York, 2015.
35. Thomas Pyszczynski, Sheldon Solomon, Jeff Greenberg, *In the Wake of 9/11*, pp. 80, 81.
36. More about contemporary religious commitments will be available in an upcoming study: Adela Toplean, "When All Communication Breaks. Towards a Sociological Understanding of Religious Commitment and Interpersonal Behaviour, in a Multicultural Society", University of Bucharest Press, Bucharest, to be published in 2018 in a conference proceedings volume.
37. Wyschogrod, *Crossover Queries*, p. 208. See also Jacques Derrida, "Autonomy, Real and Symbolic Suicides" in the already cited work of Giovanna Borradori.
38. Damasio, *Descartes' Error*, p. 43. See also Kenneth I.

Pargament's approach of religious coping. He writes about the importance of psychological shielding from danger in Kenneth I. Pargament, *The Psychology of Religion and Coping: Theory, Research, Practice*, New York, Guilford Press, 1997. Also, for those who are interesting in coping mechanisms and religious experience, I recommend Kenneth I. Pargament, C. L. Park, "Merely a defense? The variety of religious means and ends", in *Journal of Social Issues*, Volume 51, no. 2, 1995, pp. 13-32.

39. Thomas Pyszczynski, Sheldon Solomon, Jeff Greenberg, *In the Wake of 9/11*, p. 128.

40. Fredrika Björklund, Ola Svenonius, *Video Surveillance and Social Control in a Comparative Perspective*, Routledge, London, 2012.

41. Zygmunt Bauman, *Liquid Surveillance: A Conversation*, Polity, London, 2012, p. 224; see also *Liquid Times*, Polity, London, 2006.

42. Rollo May, *The Meaning of Anxiety*, The Ronald Press Company, New York, 1950.

43. Marc J. Dunkelman, "Next-Door Strangers: The Crisis of Urban Anonymity", in *The Hedgehog Review. Critical Reflections on Contemporary Culture*, Volume 19, no. 2, Summer 2017, retrieved from [http://iasc-culture.org/THR/THR\\_article\\_2017\\_Summer\\_Dunkelman.php](http://iasc-culture.org/THR/THR_article_2017_Summer_Dunkelman.php), accessed on November 23, 2017.

44. Laurie A. Burke and Robert A. Neimeyer, "The Inventory of Complicated Spiritual Grief: Assessing Spiritual Crisis Following Loss", in *Religions*, Volume 7, no. 67, 2016; further readings Laurie A. Burke, Robert A. Neimeyer, Meghan E. McDevitt-Murphy, Maria R. Ippolito, and J. Matthew Roberts, "Faith in the Wake of Homicide: Religious Coping and Bereavement Distress in an African American Sample", in *International Journal for the Psychology of Religion*, Volume 21, 2011, pp. 289-307.

45. Berger, *The Sacred Canopy*.

46. Taylor, *Varieties of Religion Today*, p. 83.

47. Robert A. Neimeyer, Johnatan D. Raskin (eds.), *Constructions of Disorder. Meaning making frameworks for Psychotherapy*, American Psychological Association, Washington DC, 2000; Wendy G. Lichtenthal, Laurie A. Burke, and Robert A. Neimeyer, "Religious Coping and Meaning-making following the Loss of a Loved One", in *Counseling and Spirituality*, no. 30, 2011, pp. 113-136.

48. Matthew Guest, Elisabeth Arweck (eds.), *Religion and Knowledge. Sociological Perspectives*, Ashgate, Farnham, Burlington, 2012; Line Nyhagen, Beatrice Halsaa, "Religious Identities and Meaning-making", in *Religion, Gender and Citizenship. Citizenship, Gender and Diversity*. Palgrave Macmillan, London, 2016.

49. Linda Woodhead, Paul Heelas, David Martin (eds.), *Peter*

*Berger and the Study of Religion*, Routledge, London, 2001; apart from the already quoted works of Grace Davie, see also "Thinking Broadly and Thinking Deeply: Two Examples of the Study of Religion in the Modern World", in Callum Brown, Michael Snape (eds.), *Secularization in the Christian World*, Ashgate, Farnham, Burlington, 2010, pp. 219-233; "Prospects for Religion in the Modern World", in *The Ecumenical Review*, Volume 52, no. 4., 2000, pp. 455-464. Danielle Hervieu-Léger's works are also fundamental: *La religion en mouvement: le pèlerin et le converti*, Paris, Flammarion, 1999; "The twofold limit of the notion of secularization", in Woodhead, Heelas, and Martin (eds.), *the quoted work*, p. 112-126; "Sortie De la Religion et Recours a la Transcendance", in *French Politics, Culture and Society*, Volume 20, no. 3, 2002, p. 126 and the following: *Religion as a chain of memory*, trans. by S. Lee, Rutgers, New Brunswick, 2000.

50. Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, Sage, London, 1992; Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim, *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, Sage, London, 2002.

51. Robert A. Neimeyer, "Searching for the meaning of meaning: grief therapy and the process of reconstruction", in *Death Studies*, Volume 24, Issue 6, 2000, pp. 541-558, p. 553; *Lessons of loss: A guide of coping*, McGraw-Hill, New York, 1998.

52. Beck & Beck, *Individualization...*, preface by Zygmunt Bauman, p. xxii.

53. Damasio, *Self Comes to Mind*, p. 93.

54. Erich Fromm, *The Sane Society*, Routledge, London and New York, 1991, pp. 26-61.

55. Recent valuable works by Paul Heelas, *Spiritualities of life: New age romanticism and consumptive capitalism*, Blackwell, Oxford, 2008; David Tacey, *The spirituality revolution: The emergence of contemporary spirituality*, Brunner-Routledge, New York, 2004; Thomas Luckmann, "The New and the Old in Religion", in Pierre Bourdieu, James S. Coleman (eds.), *Social Theory for a Changing Society*, Westview Press, Boulder, 1991, pp. 167-179. Classical works: Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965; William James, *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature in Writings 1902-1910*, Penguin Group, New York, 1988. Rudolf Otto, *The Idea of the Holy*, Oxford UP, Oxford, 1958.

56. On the sacred and the urban culture: David J. Bodenhamer, Arthur E. Farnsley II (eds.), *Sacred Circles, Public Squares*, Indiana UP, Bloomington and Indianapolis, 2004.

57. N. Jay Demerath III, "The Varieties of Sacred Experience: Finding The Sacred in A Secular Grove", in *Journal for the Scientific Study of Religion*, Volume 39, no. 1, 2000, pp. 1-11; N. Jay Demerath III, W. C. Roof, "Religion - Recent Strands in

Research", in *Annual Review of Sociology*, Volume 2, 1976, pp. 19-35.

58. Adela Toplean, "Crossroads Between Modern Death And The Secular Sacred", in *Religionssociologi i brytningstider - En vänbok till Curt Dahlgren*, Lunds Universitet, Lund, 2009, pp. 29-49; "Der Tod und das Heilige - Zwischen Geheimnis und Theorie", in *Gnostika*, March 2010, Aug 2010, no. 44, 45, Teil 1 & 2; "How Sacred is Secular Death? And Just How Secular Can Sacred Death Be? A Theoretical Proposal", in Marius Rotar and Adriana Teodorescu (eds.), *Dying and Death in 8th-21st Century Europe*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, pp. 20-44; "On Personal Ways of Dying, New Troubles, Old Means", in *Svensk Teologisk Kvartalskrift*, årg. 83, 2007, pp. 63-74.

59. Otto, *the quoted work*, pp. 12-23.

60. Edith Wyschogrod, *Crossover Queries*, pp. 207-222.

61. As James K. A. Smith shows in his attempt to assist the reader to understand Charles Taylor's monumental work about secularity, *See How (Not) To be Secular*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, 2014, p. 190.

62. Emmanuel Levinas, *God, Death, and Time*, tr. by Bettina Bergo, Stanford UP, Stanford, 2000, p. 163.

63. Allan Kellehear, *A social history of dying*, Cambridge UP, Cambridge, 2007; Jack Santino (ed.), *Spontaneous shrines and the public memorialization of death*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2006; Clive Seale, *Constructing death: The sociology of dying and bereavement*. Cambridge UP, Cambridge, 1998; Tony Walter, *The revival of death*, Routledge, London, 1994; "Why different countries manage death differently: A comparative analysis of modern urban societies", in *British Journal of Sociology*, Volume 63, no. 1, 2012, pp. 123-145.

64. Walter, "Facing Death Without Tradition", in Glennys Howarth, Peter C. Jupp (eds.), *Contemporary Issues in the Sociology of Death, Dying and Disposal*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 1996, pp. 193-205.

65. *Ibid*.

66. Clive Seale, *the quoted work*.

67. Walter, "Facing Death..."

68. Anna Petersson, Gunnar Sandin, Maria Liljas, "Room of Silence: an explorative investigation of design students' redesign of an arena for reflection and existential meaning-making", in *Mortality*, Volume 21, no. 2, 2016, pp. 130-148.

69. Charles Taylor, *Varieties of Religion...*, p. 111.

70. The attribute "fuzzy" in connection to believe and believing was used by David Voas. See David Voas, Abby Day, "Recognizing secular Christians: Toward an unexcluded middle in the study of religion", in *The Association of Religion Data Archives*, 2010, Retrieved from <http://www.thearda.com/rrh/papers/guidingpapers/Voas.pdf> accessed on



November 23 2017; "The Rise and Fall of Fuzzy Fidelity in Europe", in *European Sociological Review*, Volume 25, no. 2, 2009, pp. 155-168.

71. Davie, *Memory mutates*.

72. Kate Hartig and Kevin Dunn, "Roadside memorials: interpreting new deathscapes in Newcastle, New South Wales", *Australian Geographical Studies*, Volume 36, Issue 1, 1998, pp. 5-20; Julie Rugg, "Defining the place of burial: what makes a cemetery a cemetery?", in *Mortality*, Volume 5, Issue 3, 2010, pp. 259-275.

73. Hervieu-Léger, "The role of Religion in Establishing Social Cohesion", in Krzysztof Michalski (ed.), *Religion in the New Europe*, Budapest, Central European UP, Budapest, 2006.

74. See Hervieu-Léger's, *Religion as memory chain*.

75. Paul Ricoeur, *Memoria, istoria, uitarea*, Amarcord, Timisoara, 2000.

76. Edmund Husserl, *Cartesian Meditations. An Introduction to Phenomenology*, Springer Netherlands, 1950/1999.

77. David J. Leichter, "Collective identity and collective memory in the philosophy of Paul Ricoeur", in *Etudes Ricoeuriennes*, Volume 3, no. 1, 2012, pp. 114-131, p. 118. See also the way I have approached the issue in Adela Toplean, "To resist or to embrace social death?", in Tony Walter and Jana Kralova (eds.), *Social Death. Questioning the Life-Death Boundary*, Routledge, London, 2016.

78. Leichter, *the quoted work*, p. 119. But there is also a corporeal (collective) dimension of memory, there is also material collective response that are internalized by individuals and demarcate the visible and tangible collective patterns and practices. This is best understood by bringing grief into discussion. Collective recognition of loss is obviously both subjective and corporeal, individual and collective. See Sunder John Boopalan, *Memory, Grief, and Agency. A Political Theological Account of Wrong and Rites*, Palgrave Macmillan, Cambridge, MA, 2017, esp. pp. 149-185.

79. Hervieu-Léger, *Religion as memory chain*.

80. Tony Blackshaw, "Bauman on Consumerism - Living the Market-Mediated Life", in Michael-Hviid Jacobsen & Poul Poder (eds.), *The Sociology of Zygmunt Bauman. Challenges and Critique*, Ashgate, London, 2008, pp. 115-137, p. 126.

81. Davie, "Thinking Broadly and Thinking Deeply..."

82. Catherine Pickstock, *Repetition and Identity*, Oxford UP, Oxford, 2013, p. 2.

83. Adela Toplean, "The impact of secularization and spiritualization on death meanings and practices, among contemporary Romanians" to be published in *New Europe College Yearbook*, 2018.

## References

Asad, Talal, *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*, Stanford UP, Stanford, 2003.

Bauman, Zygmunt, *Liquid Surveillance: A Conversation*, Polity, London, 2012.

Bauman, Zygmunt, *Liquid Times*, Polity, London, 2006.

Bechara, Antoine, Damasio, Hanna, Damasio, Antonio R., "Emotion, Decision-making and the Orbitofrontal Cortex", in *Cerebral Cortex*, Volume 10, Issue 3, 2000.

Beck, Ulrich, Beck-Gernsheim, Elisabeth, *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, Sage, London, 2002.

Beck, Ulrich, *Risk Society: Towards a New Modernity*, Sage, London, 1992.

Bellah, Robert, Madsen, Richard, Sullivan, William M., Swidler, Ann, Tipton, Steven M., *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life*, California UP, Berkeley, 2<sup>nd</sup> ed. 1996.

Berger, Peter (ed.), *The Desecularization of the World: Resurgent Religion and World Politics*, William B. Eerdmans, Grand Rapids, 1999.

Berger, Peter, "From the Crisis of Religion to the Crisis of Secularity", in Douglas, Mary and Tipton, Steven (eds.), *Religion and America: Spiritual Life in a Secular Age*, Beacon Press, Boston, 1983.

Berger, Peter, *The Sacred Canopy. Elements of Sociological Theory of Religion*, Doubleday, Garden City, 1967.

Blackshaw, Tony, "Bauman on Consumerism - Living the Market-Mediated Life", in Jacobsen, Michael-Hviid, Poder, Poul (eds.), *The Sociology of Zygmunt Bauman. Challenges and Critique*, Ashgate, London, 2008.

Björklund, Fredrika, Svenonius, Ola, *Video Surveillance and Social Control in a Comparative Perspective*, Routledge, London, 2012.

Bodenhamer, David J., Farnsley II, Arthur E. (eds.), *Sacred Circles, Public Squares*, Indiana UP, Bloomington and Indianapolis, 2004.

Boopalan, Sunder John, *Memory, Grief, and Agency. A Political Theological Account of Wrong and Rites*, Palgrave Macmillan, Cambridge, MA, 2017.

Borradori, Giovanna (ed.), *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Brown, Callum, Snape, Michael (eds.), *Secularization in the Christian World*, Ashgate, Farnham, Burlington, 2010.

Bruce, Steve, *God is Dead: Secularization in the West*, Blackwell, Oxford, 2002.

Burke, Laurie A., Neimeyer, Robert A., McDevitt-Murphy, Meghan E., Ippolito, Maria R., and Roberts, J. Matthew, "Faith in the Wake of Homicide: Religious Coping and Bereavement

Distress in an African American Sample", in *International Journal for the Psychology of Religion*, Volume 21, 2011.

Burke, Laurie A., Neimeyer, Robert A., "The Inventory of of Complicated Spiritual Grief: Assessing Spiritual Crisis Following Loss", in *Religions*, Volume 7, no. 67, 2016.

Casanova, José, *Public Religions in the Modern World*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Casanova, José, "Rethinking Secularization: A Global Comparative Perspective", in *The Hedgehog Review*, Volume 8, Spring-Summer 2006.

Casanova, José, "The Secular and Secularisms", in *Social Research*, Volume 76, Issue 4, Winter 2009.

Clark, David, *To comfort always. A history of palliative medicine since the nineteenth century*, Oxford UP, Oxford, 2016.

Christians, Clifford G., "Ethics and Politics in Qualitative Research", in Denzin, Norman K. and Lincoln, Yvonna S., *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, Sage Publications, London, 2005.

Cox, Harvey, *The Secular City: Secularization and Urbanization in Theological Perspective*, Collier Books, New York, 1990.

Damasio, Antonio R., *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, Avon Books, New York, 1994.

Damasio, Antonio R., *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*, Pantheon Books, New York, 2010.

Davie, Grace, *Religion in Britain since 1945: Believing Without Belonging*, Blackwell, Oxford, 1994.

Davie, Grace, Heelas, Paul, Woodhead, Linda (eds.), *Predicting Religion*, Ashgate, Aldershot, 2003.

Davie, Grace, "Prospects for Religion in the Modern World", in *The Ecumenical Review*, Volume 52, no. 4., 2000.

Davie, Grace, *Religion in Modern Europe: A Memory Mutates*, Oxford UP, Oxford, 2000.

Davie, Grace, "Thinking Broadly and Thinking Deeply: Two Examples of the Study of Religion in the Modern World", in Brown, Callum and Snape, Michael (eds.), *Secularization in the Christian World*, Ashgate, Farnham, Burlington, 2010.

Demerath the IIIrd, N. Jay, "The Varieties of Sacred Experience: Finding The Sacred In A Secular Grove", in *Journal for the Scientific Study of Religion*, Volume 39, no. 1, 2000.

Demerath the IIIrd, N. Jay, Roof, W. C. "Religion - Recent Strands in Research", in *Annual Review of Sociology*, Volume 2, 1976.

Derrida, Jacques, "Autonomy, Real and Symbolic Suicides", in Borradori, Giovanna (ed.), *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Doyle, Derek, Hanks, Geoffrey, Cherny, Nathan, Calman, Kenneth, *Oxford Textbook of Palliative Medicine*, Oxford UP, Oxford, 1993.

Dunkelman, Marc J., "Next-Door Strangers: The Crisis of Urban

Anonimity", in *The Hedgehog Review. Critical Reflections on Contemporary Culture*, Volume 19, no. 2, Summer 2017.

Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.

Fromm, Erich, *The Sane Society*, Routledge, London and New York, 1991.

Gauchet, Marcel, *Le désenchantement du monde*, Gallimard, Paris, 1985.

Gawande, Atul, *Being Mortal: Illness, Medicine and What Matters in the End*, Profile Books and Wellcome Collection, London, 2014.

Gorski, Philip, Kyuman Kim, David, Torpey, John, VanAntwerpen, Jonathan, (eds.), *The Post-Secular in Question. Religion in Contemporary Society*, Social Sciences Research Council, New York UP, New York and London, 2012.

Guest, Matthew, Arweck, Elisabeth (eds.), *Religion and Knowledge. Sociological Perspectives*, Ashgate, Farnham, Burlington, 2012.

Habermas, Jürgen, "Notes on Post-Secular Society", in *New Perspectives Quarterly*, Volume 25, Issue 4, 2008.

Hartig, Kate, Dunn, Kevin, "Roadside memorials: interpreting new deathscapes in Newcastle, New South Wales", *Australian Geographical Studies*, Volume 36, Issue 1, 1998.

Heelas, Paul, *Spiritualities of life: New age romanticism and consumptive capitalism*, Blackwell, Oxford, 2008.

Hervieu-Léger, Danielle, *La religion en mouvement: le pèlerin et le converti*, Paris, Flammarion, 1999.

Hervieu-Léger, Danielle, *Religion as a chain of memory*, trans. by S. Lee, Rutgers, New Brunswick, 2000.

Hervieu-Léger, Danielle, "The role of Religion in Establishing Social Cohesion", in Michalski, Krzysztof (ed.), *Religion in the New Europe*, Budapest, Central European UP, Budapest, 2006.

Hervieu-Léger, Danielle, "The twofold limit of the notion of secularization", in Woodhead, Linda, Heelas, Paul, Martin, David (eds.), *Peter Berger and the Study of Religion*, Routledge, London, 2001.

Hervieu-Léger, Danielle, "Sortie De la Religion et Recours a la Transcendance", in *French Politics, Culture and Society*, Volume 20, no. 3, 2002.

Husserl, Edmund, *Cartesian Meditations. An Introduction to Phenomenology*, Springer Netherlands, 1950/1999.

James, William, *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature in Writings 1902-1910*, Penguin Group, New York, 1988.

Kellehear, Allan, *A social history of dying*, Cambridge UP, Cambridge, 2007.

Kellehear, Allan, *Compassionate Cities: Public Health and End-of-Life Care*, Routledge, London, 2005.

Kübler-Ross, Elisabeth, *On Death and Dying*, Tavistock, London, 1970.

Leichter, David J., "Collective identity and collective memory in the philosophy of Paul Ricœur", in *Etudes Ricœuriennes*, Volume 3, no. 1, 2012.

Levinas, Emmanuel, *God, Death, and Time*, tr. by Bettina Bergo, Stanford UP, Stanford, 2000.

Lichtenthal, Wendy G., Burke, Laurie A., Neimeyer, Robert A., "Religious Coping and Meaning-making following the Loss of a Loved One", in *Counseling and Spirituality*, no. 30, 2011.

Luckmann, Thomas, "The New and the Old in Religion", in Bourdieu, Pierre, Coleman, James S. (eds.), *Social Theory for a Changing Society*, Westview Press, Boulder, 1991.

May, Rollo, *The Meaning of Anxiety*, The Ronald Press Company, New York, 1950.

Milbank, John, "A Closer Walk on the Wild Side", in Warner, Michael, VanAntwerpen, Johnatan, Calhoun, Craig J. (eds.), *Varieties of Secularism in a Secular Age*, Harvard UP, Cambridge MA, London, 2010.

Milbank, John, *Beyond Secular Order. The Representation of Being and the Representation of the People*, Wiley Blackwell, West Sussex, 2013.

Martin, David, *A General Theory of Secularization*, Harper & Row, New York, 1978.

Neimeyer, Robert A., Raskin, Johnatan D. (eds.), *Constructions of Disorder. Meaning making frameworks for Psychotherapy*, American Psychological Association, Washington DC, 2000.

Neimeyer, Robert A., *Lessons of loss: A guide of coping*, McGraw-Hill, New York, 1998.

Neimeyer, Robert A., "Searching for the meaning of meaning: grief therapy and the process of reconstruction", in *Death Studies*, Volume 24, Issue 6, 2000.

Norris, Pippa, Inglehart, Ronald, *Sacred and Secular: Religion and Politics Worldwide*, Cambridge UP, Cambridge, 2004.

Nyhlen, Line, Halsaa, Beatrice, "Religious Identities and Meaning-making", in *Religion, Gender and Citizenship. Citizenship, Gender and Diversity*, Palgrave Macmillan, London, 2016.

Otto, Rudolf, *The Idea of the Holy*, Oxford UP, Oxford, 1958.

Pargament, Kenneth I., Park, C. L., "Merely a defense? The variety of religious means and ends", in *Journal of Social Issues*, Volume 51, no. 2, 1995.

Pargament, Kenneth I., *The Psychology of Religion and Coping: Theory, Research, Practice*, New York, Guilford Press, 1997.

Petersson, Anna, Sandin, Gunnar, Liljas, Maria, "Room of Silence: an explorative investigation of design students' redesign of an arena for reflection and existential meaning-making", in *Mortality*, Volume 21, no. 2, 2016.

Pickstock, Catherine, *Repetition and Identity*, Oxford UP, Oxford, 2013.

Pyszczyński, Thomas, Solomon, Sheldon, Greenberg, Jeff,

*In the Wake of 9/11. The Psychology of Terror*, American Psychological Association, Washington DC, 2002.

Pyszczyński, Thomas, Solomon, Sheldon, Greenberg, Jeff, *The Worm at the Core. On the Role of Death in Life*, Random House, New York, 2015.

Ricœur, Paul, *Memoria, istoria, uitarea*, Amarcord, Timisoara, 2000.

Rugg, Julie, "Defining the place of burial: what makes a cemetery a cemetery?", in *Mortality*, Volume 5, Issue 3, 2010.

Santino, Jack (ed.), *Spontaneous shrines and the public memorialization of death*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2006.

Seale, Clive, *Constructing death: The sociology of dying and bereavement*, Cambridge UP, Cambridge, 1998.

Smith, James K. A. *See How (Not) To be Secular*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, 2014.

Stroebe, Margaret S., Hansson, Robert O., Schut, Henk, Stroebe, Wolfgang (eds.), *Handbook of Bereavement Research and Practice*, American Psychological Association, Washington, 2008.

Stark, Rodney, Bainbridge, William S., *The Future of Religion*, University of California Press, Berkeley, 1985.

Tacey, David, *The spirituality revolution: The emergence of contemporary spirituality*, Brunner-Routledge, New York, 2004.

Taylor, Charles, *A Secular Age*, Harvard UP, Harvard, 2007.

Taylor, Charles, *Varieties of Religion Today. William James Revisited*, Harvard UP, Cambridge, MA, London, 2002.

Toplean, Adela, "Crossroads Between Modern Death And The Secular Sacred", in *Religionsociologi i brytningstider - En vänbok till Curt Dahlgren*, Lunds Universitet, Lund, 2009.

Toplean, Adela, "Der Tod und das Heilige - Zwischen Geheimnis und Theorie", in *Gnostika*, March 2010, Aug 2010, no. 44, 45, Teil 1 & 2.

Toplean, Adela, "How Sacred is Secular Death? And Just How Secular Can Sacred Death Be? A Theoretical Proposal", in Rotar, Marius and Teodorescu, Adriana (eds.), *Dying and Death in 8th-21st Century Europe*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011.

Toplean, Adela, *Moartea modernă între poetică și tanatologie*, Repere suedeze, accente românești, Editura UB, București, 2016.

Toplean, Adela, "On Personal Ways of Dying. New Troubles, Old Means", in *Svensk Teologisk Kvartalskrift*, årg. 83, 2007.

Toplean, Adela, "The Dynamics of Contemporary Western Death Trends - As a Matter of Taste, Circumstance, And Tradition", in Rotar, Marius, Teodorescu, Adriana, Rotar, Corina (eds.), *Dying and Death in 8th-21st Century*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2014.

Toplean, Adela, "The impact of secularization and

spiritualization on death meanings and practices, among contemporary Romanians" to be published in *New Europe College Yearbook*.

Toplean, Adela, "To resist or to embrace social death?", in Walter, Tony and Kralova, Jana (eds.), *Social Death. Questioning the Life-Death Boundary*, Routledge, London, 2016.

Toplean, Adela, "When All Communication Breaks. Towards a Sociological Understanding of Religious Commitment and Interpersonal Behaviour, in a Multicultural Society", conference proceedings volume in preparation for 2018, University of Bucharest Press, Bucharest.

Voas, David, Day, Abby, "Recognizing secular Christians: Toward an unexcluded middle in the study of religion", in *The Association of Religion Data Archives*, 2010, Retrieved from <http://www.thearda.com/rrh/papers/guidingpapers/Voas.pdf> accessed on November 23 2017.

Voas, David, "The Rise and Fall of Fuzzy Fidelity in Europe", in *European Sociological Review*, Volume 25, no. 2, 2009.

Walter, Tony, "Facing Death Without Tradition", in Howarth, Glennys, Jupp, Peter C. (eds.) *Contemporary Issues in the Sociology of Death, Dying and Disposal*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 1996.

Walter, Tony, *On bereavement: the culture of grief*, Open University Press, Buckingham, Taylor & Francis, Philadelphia, 1999.

Walter, Tony, *The revival of death*, Routledge, London, 1994.

Walter, Tony, "Why different countries manage death differently: A comparative analysis of modern urban societies", in *British Journal of Sociology*, Volume 63, no. 1, 2012.

Woodhead, Linda, Heelas, Paul, Martin, David (eds.), *Peter Berger and the Study of Religion*, Routledge, London, 2001.

Wyschogrod, Edith, *Crossover Queries: Dwelling with Negatives, Embodying Philosophy's Others*, Fordham UP, New York, 2006.

Wyschogrod, Edith, *Saints and Postmodernism. Revisioning Moral Philosophy*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1990.



## Il nuovo rito delle esequie della chiesa cattolica latina

### The New Rite of Latin Catholic Church's Funeral

L'articolo evidenzia gli ultimi cambiamenti del penultimo rituale delle esequie (2010) all'interno del percorso storico che dal XVI secolo arriva al concilio Vaticano II e che ha portato a comprendere il rito a) non più come un "annesso" al sacramento dell'unzione del moriente, ma come un rito proprio compiuto per il fedele defunto, b) non più come precipuo compito del presbitero, ma come compito della comunità cristiana chiamata, anche nel rito delle esequie, a celebrare la Pasqua del suo Signore; c) non più in modo uniforme in tutto il mondo, ma delegando alle conferenze episcopali territoriali l'adattamento pastorale alle diverse lingue e culture.

L'ultimo rituale invece è stato necessitato più che da un cambiamento di paradigma ecclesiologico, da un cambiamento legislativo che va diffondendo sempre più la consuetudine della cremazione.

This article highlights the last changes of the funeral second-last ritual (2010) within the historical path that from the Sixteenth Century reaches the Second Vatican Council and that led to understand the rite: a) no longer as an "annex" to the sacrament of the anointing of the morient, but as a proper rite for the deceased faithful; b) no longer as the principal task of the presbyter, but as the task of the Christian community called, also in the rite of the funeral, to celebrate the Easter of his Lord; c) no longer in a solid way throughout the world, but by delegating pastoral adaptation to different languages and cultures to the territorial episcopal conferences.

The last ritual, on the other hand, was required more than by a change in the ecclesiological paradigm, by a legislative change that is increasingly spreading the custom of cremation.



**Davide Righi**

Presbitero della diocesi di Bologna, dopo gli studi di teologia presso lo STAB di Bologna, nel 1995 ha difeso la tesi dottorale presso l'Augustinianum di Roma.

Nel 2009 ha conseguito la laurea specialistica presso l'Orientale di Napoli.

Nel 2013 ha conseguito la Licenza in Liturgia pastorale presso l'ILP di Padova.

Insegna presso la FTER dal 1994. È docente di liturgia, islam e teologia patristica.

Parole chiave: **rituale romano; rito delle esequie, fedeli defunti**

Keywords: **roman ritual; rite of the funeral services, faithful departed**

Per comprendere a quale livello si pone il nuovo rituale delle esequie recentemente edito nella 2<sup>a</sup> edizione italiana riveduta dalla Conferenza Episcopale Italiana nel 2010 dopo la prima edizione del 1974, si deve prima inquadrare il nuovo rituale delle esequie edito dalla Sede Apostolica in prospettiva storica.

### **I riti per i morienti e i riti esequiali prima di Trento**

Ai defunti i loro contemporanei hanno sempre — quando ne hanno avuto la possibilità — espresso il cordoglio e anche la propria fede — spesso condivisa con il defunto quando era in vita — attraverso un rito funerario che gli antropologi in modo generico chiamano “rito di passaggio”.

Non fa eccezione la chiesa cattolica la quale ha da sempre celebrato ciò con il rito delle esequie.

Forse non tutti sanno che il rituale che racchiude e stabilisce la modalità di svolgimento di tale rito, il rito delle esequie, è stato codificato e ha raggiunto una propria forma normativa solo in tempi piuttosto recenti.

Prima del concilio di Trento si usavano dei rituali, ma ogni regione e ogni diocesi aveva i propri e, oltretutto, erano chiamati anche con nomi diversi: *obsequiale*, *agenda sive exequiale sacramentorum*, *Ordinarium sacramentorum*, ecc... Fu in questa situazione piuttosto disomogenea che un frate domenicano, Alberto da Castello, ebbe agli inizi del XVI secolo l'intuizione di redigere un rituale per aiutare i sacerdoti in cura d'anime a svolgere il proprio ministero in modo omogeneo e il più possibile conforme alle consuetudini approvate dalla Sede apostolica e dal papa.<sup>1</sup>

Circa il frate che era stato dedicato dall'Ordine dei Frati

Predicatori alla cura delle edizioni dei nuovi libri, in particolare quelli liturgici, dopo che la chiesa si stava rendendo sempre più conto di quale grande impatto e servizio avrebbe potuto fare la recente invenzione della stampa anche in campo liturgico, ho già scritto altrove facendo il punto circa i dati biografici della sua vita e anche della sua opera.<sup>2</sup>

Nel suo «*liber sacerdotalis*», che sarebbe diventato già alla metà del XVI secolo — come lo stesso sacerdote auspicava e proponeva — il *Sacerdotale Romanum*, egli proponeva i riti funerari nella prima parte del suo libro, nella parte riguardante i sacramenti *et eorum annexa*.

Le esequie erano pertanto questi riti “annessi” al sacramento dell'unzione degli infermi e ne collocava i diversi riti appunto dopo il rito dell'unzione degli infermi e con una certa dovizia e inoltre dopo tutti quei riti che accompagnavano sia il morente che i suoi famigliari al momento della morte.<sup>3</sup>

Tali riti volevano accompagnare sia i famigliari che il moriente alla morte con la lettura della passione e con speciali orazioni e con la benedizione di quanto sarebbe servito per la sepoltura, come le ceneri e il cilicio.

### **I riti per i morienti e i riti esequiali dopo il concilio di Trento (1545-1563)**

L'enorme diffusione che il «*Sacerdotale Romanum*» godette in Italia e all'estero è un segno inequivocabile che lo scopo che il volume si prefiggeva, cioè l'unificazione dei riti, era stato in parte raggiunto. Non godettero di analoga diffusione altre opere simili che apparvero verso la fine del secolo, alcune delle quali postume, dopo l'edizione del *Rituale Romanum* da

parte di Paolo V nel 1614.

Il *Rituale Romanum* del 1614, ricordiamo, non rinnovava un libro liturgico ufficiale preesistente, ma intendeva essere — ed era di fatto — un nuovo libro liturgico ufficiale della Chiesa cattolica latina che voleva in tal modo «scalzare» tutta quella serie di rituali ufficiali e non ufficiali, spesso di diritto diocesano o approvati dai vescovi o dai sinodi diocesani, che si erano diffusi e che non avevano mai trovato fino ad allora una codificazione uniforme.

Scrivono Ward e Johnson:

La genealogia precisa del Rituale moderno segue, invece, un'altra linea (rispetto agli altri libri liturgici ndr). Nel 1584 infatti, incontriamo il *Rituale sacramentorum Romanum* ad opera del Cardinale Giulio Antonio Santori, su richiesta del Papa Gregorio XIII... Si vede infatti come tali compilazioni, quelle del Castellani (Alberto da Castello ndr) e del Santori, si rifacevano in qualche maniera ad un movimento tendente verso l'ufficializzazione dei libri liturgici di Rito romano e godevano di un certo favore pontificio. Quanto al Castellani, nel 1520 egli curò anche un'edizione del *Pontificale*.<sup>4</sup>

Che stessero così le cose ne è testimonianza la bolla di promulgazione del *Rituale Romanum*, la bolla *Apostolicae Sedi*, nella quale si accenna al grande numero dei rituali in uso (*tanta ritualium multitudinem*) e al fatto che il Papa Clemente VIII (1592-1605) aveva pubblicato non solo il *Pontificale Romanum*, ma anche il *Caeremoniale Episcoporum* e rimaneva pertanto la pubblicazione dello strumento per l'unificazione dei riti che dovevano essere seguiti nell'amministrazione

dei sacramenti da parte di tutti gli ecclesiastici che avevano la cura delle anime perché agissero in modo uniforme nella prassi e nella fede (*unoque ac fidei ductu inoffenso pede ambulant cum consensu*).

### La recezione del rituale dopo il Concilio di Trento

La recezione dei libri liturgici rinnovati dopo il Concilio di Trento seguì logiche diverse a seconda dei singoli rituali.

Dalla volontà di imporre Breviario e Messale romano fatti salvi i riti che godevano di più di duecento anni di antichità, si era arrivati all'imposizione di *Pontificale Romanum* promulgato nel 1596 senza alcuna deroga, poi con il *Ceremoniale episcoporum* del 1600 si affermava di non volere abolire le consuetudini locali, mentre con il *Rituale Romanum* si mostrava di volere unificare la prassi, ma senza interdire i rituali che non fossero il *Rituale Romanum*.

Scrivono Ward e Johnson:

Nonostante che in alcuni luoghi il Rituale locale fosse stato in effetti abbandonato a favore dell'adozione di quello romano, in tante diocesi si continuò a pubblicare un libro di carattere prettamente locale, anche se sotto l'evidente influsso del *Rituale Romanum*. Successivamente la Sacra Congregazione dei Riti irrobustì lo stato giuridico del *Rituale Romanum* in modo tale da poter essere utilizzato — e imposto dal Vescovo diocesano — anche dove esisteva un Rituale locale con consuetudini contrarie a quelle romane. A tale proposito, è utile sottolineare la grande popolarità conseguita dal *Rituale Romanum*, che, al di là di una imposizione da parte delle autorità

romane, ebbe diffusione e ricezione, per quanto progressive, pressoché universali.<sup>5</sup>

### Aggiornamenti del Rituale Romanum nel XX secolo

Si giunse così nel XX secolo all'edizione del 1925 curata da Pio XI che seguiva la collazione e confezione nella Chiesa cattolica del nuovo *Codex Juris Canonici* del 1917. Lo sviluppo tecnologico del XX secolo indusse successivamente Pio XII a produrre una nuova *editio typica* che recepisce formule di benedizione per realtà quali *automobili, stazioni telegrafiche, trasmettitori radiofonici e simili, come pure altre formule per circostanze piuttosto particolari*.<sup>6</sup> Tale edizione approvata dalla congregazione nel 1952 ed edita nel 1954 suddivideva così i riti: sotto il titolo VI quelli relativi al sacramento dell'estrema unzione<sup>7</sup> e nel titolo VII quelli relativi alle esequie.<sup>8</sup>

Caratteristica di tale rito era la recezione di tutti gli elementi tradizionali quale l'uso della croce e dei ceri attorno al defunto per i quali si raccomandava di non risparmiare anche qualora il defunto o i suoi parenti fossero stati poveri e non avessero potuto ovviare a tali spese; il colore violaceo delle vesti liturgiche per la prima parte del rito delle esequie fino al termine della messa esequiale che mutava in nero per i riti successivi. Per il resto si prevedeva come da tradizione l'uso dell'aspersione del defunto con l'acqua benedetta e l'incensazione.

### La riforma richiesta dal Concilio Vaticano II

Con il Concilio Vaticano II (1962-1965) si pervenne già al termine dell'anno 1963 all'approvazione della Costituzione *Sacrosanctum Concilium* con la quale si

promulgava una riforma profonda e generale della liturgia della Chiesa cattolica.

La costituzione che aveva fatto della «partecipazione attiva dei fedeli» quasi la «cifra» della riforma non si smentisce nemmeno introducendo la riforma dei sacramentali (tra i quali è annoverato il rito delle esequie): «Si faccia una revisione dei sacramentali, tenendo presente il principio fondamentale di una cosciente, attiva e facile partecipazione da parte dei fedeli e avendo riguardo delle necessità dei nostri tempi». (SC 79)<sup>9</sup> Riguardo poi alla revisione del rito specifico delle esequie se ne dava un'indicazione di fondo: «Il rito delle esequie esprima più apertamente l'indole pasquale della morte cristiana e risponda meglio, anche quanto al colore liturgico, alle condizioni e alle tradizioni delle singole regioni» (SC 81).<sup>10</sup> A ciò si aggiungeva un'indicazione relativa alle esequie dei bambini: «Si riveda il rito della sepoltura dei bambini e sia arricchito di una messa propria» (SC 82).<sup>11</sup>

### Il rito delle esequie riformato dopo il Vaticano II

Il rituale delle esequie rinnovato secondo le indicazioni del Concilio Vaticano II fu approntato e approvato nel 1969 e in versione italiana fu approvato dalla congregazione nel 1974 ed entrò in vigore obbligatoriamente a partire dal 1975.

La maggiore novità — a mio avviso — apportata dalla riforma del Concilio fu innanzitutto la netta separazione dei rituali. Precedentemente il rituale accompagnava il sacerdote nell'assistenza al malato morente e ai suoi famigliari dalla malattia fino alla sepoltura passando per il momento del trapasso, e proseguiva inoltre nelle celebrazioni anniversary del



decesso (3°, 7°, 30° giorno). Dopo la riforma, da quello che in precedenza era il *rituale romanum*, furono tratti parecchi rituali (rito del battesimo dei bambini, rito dell'iniziazione cristiana degli adulti, rito della penitenza, rito del matrimonio, benedizionale) e, per quanto attiene il nostro argomento, ne furono tratti due: il «sacramento dell'unzione e cura pastorale degli infermi» e il «rito delle esequie»: in tal modo si separarono nettamente il rituale da usarsi per assistere un fedele vivo dal rituale da usarsi per le esequie di un fedele defunto.

La seconda novità è il destinatario dei nuovi rituali. Il rituale precedente alla riforma del Vaticano II che vedeva come punto centrale il singolo sacerdote e la sua attività pastorale e la comunità cristiana come destinataria di tali atti di santificazione. I nuovi rituali avevano come destinatari la comunità cristiana che era anch'essa coinvolta negli atti di santificazione della Chiesa presieduti dal presbitero. Infatti è soprattutto il coinvolgimento della comunità cristiana quello che viene auspicato. Non che precedentemente la comunità cristiana non fosse coinvolta nel momento del lutto; soltanto che i libri liturgici non prevedevano ciò, o non lo specificavano a sufficienza, mentre prevedevano soltanto ciò che il sacerdote, in special modo il parroco, doveva compiere (1: *parochi summo studio servare debent...* 10: *Caveant parochi alique sacerdotes ne ejusmodi ritus omittatur... Ignorare non debet Parochus...*). Nel nuovo rito dopo il Vaticano II la presenza della comunità cristiana è assai più rilevante, almeno nei *praenotanda* e nelle rubriche. «Alla presenza dei famigliari, e, possibilmente, di tutta la comunità...» (RE 1974 n. 4); «... è bene educare e preparare i fedeli a dire

essi stessi, in mancanza del sacerdote o del diacono, le orazioni e i salmi come è indicato nel rito...» (RE 1974 n. 5); «Ricordino tutti gli appartenenti al popolo di Dio che nella celebrazione delle esequie ognuno ha un suo compito e un ufficio particolare da svolgere: lo hanno i genitori o i famigliari, gli addetti alle onoranze funebri, la comunità cristiana e tanto più il sacerdote, educatore della fede e ministro del conforto cristiano, che presiede l'azione liturgica e celebra l'Eucaristia» (RE 1974 n. 16).

La terza novità del rituale rinnovato sono gli adattamenti spettanti alle conferenze episcopali. Mentre precedentemente il *rituale romanum* era il medesimo e prevedeva i medesimi riti a Roma così come in Giappone o nel Laos o nelle Americhe, ora alle singole conferenze episcopali era demandato un adattamento che prevedeva parecchi punti (RE 1974 n. 21):

- Determinare gli adattamenti
- Ponderare se accogliere elementi propri della tradizione dei singoli popoli
- Conservare elementi propri già inclusi nei rituali particolari
- Preparare la traduzione dei testi con aggiunta eventuale delle melodie per il canto
- Adattare e completare le premesse ai fini di una partecipazione attiva dei fedeli.

Per ciò che attiene, nel nuovo rito delle esequie, la connessione con la Pasqua di Cristo auspicata dal Concilio è stata marcata dalla possibilità di porre accanto al feretro il segno del cero pasquale, oltre alla croce e ai ceri (n. 127).

Il rituale preparato dalla CEI nel 1974 prevedeva perciò: Preghiere nella casa del defunto (cap. 1);

accoglienza del feretro in chiesa quando non segue immediatamente la liturgia esequiale (cap. 2); la celebrazione delle esequie (cap. 3); le esequie senza la messa nella cappella del cimitero (cap. 4); esequie nella casa del defunto (cap. 5). Seguivano tre altre sezioni: esequie dei bambini, preghiere, lezionario.

### Il rito delle esequie riformato nel 2010

Il rituale in versione italiana promosso dalla Conferenza Episcopale Italiana (CEI), approvato dalla congregazione nell'anno 2010, e recepita dalla CEI nell'anno 2011 e diventata obbligatoria a partire dal 2012, era di fatto motivato principalmente da un «significativi mutamenti» avvenuti nella società italiana. Di fronte a tali significativi mutamenti i vescovi indicavano come esigenza pastorale quello di annunciare il Vangelo della risurrezione di Cristo.

Infatti tra i vari significativi mutamenti avvenuti c'era la sempre più diffusa consuetudine di scegliere la cremazione e non l'inumazione per i propri cari e perciò il nuovo rito «risponde con apposite indicazioni a nuove situazioni pastorali, in particolare per quanto concerne la questione della cremazione dei corpi» (RE 2011 n. 3).

Per tale motivi perciò il rituale si strutturava in tre parti: la prima dedicata alle esequie degli adulti (RE 2011 n. 26-117); la seconda, non più come appendice, dedicata alle esequie dei bambini (RE 2011 n. 118-164); la terza per le esequie in caso di cremazione (RE 2011 n. 165-191).

A tali parti si aggiungevano alcune sezioni con testi e melodie (RE 2011 n. 192-214), letture bibliche (RE 2011 p. 301-421) e melodie per il rito delle esequie (RE 2011 p. 423-484).

## Conclusione

Essendo la Chiesa maestra, ma soprattutto madre, essa accompagna i suoi figli lungo i percorsi della storia nelle situazioni nelle quali l'uomo e il suo sviluppo (o il suo regresso) lo portano. Anche se i cambiamenti dei riti da parte della Chiesa lungo le svolte della storia possono sembrare lenti, la realtà concreta ci dice invece di una ricchezza non solo di orazioni e riti contemplati dai rituali ufficiali, ma anche di tradizioni e di consuetudini locali nelle quali vive e si esprime la fede del popolo di Dio nel momento del lutto e della morte.

Ecco dunque come la solidarietà nel momento del lutto e della morte è espressa dalla Chiesa: *Nelle tue mani Padre clementissimo consegniamo l'anima del nostro fratello (della nostra sorella) N., confortati dalla sicura speranza che, insieme a tutti i defunti in Cristo, con lui risorgerà nell'ultimo giorno. Ti rendiamo grazie, o Signore, per tutti i benefici che hai donato al tuo servo (alla tua serva) in questa vita, segno della tua bontà verso di noi e della comunione dei Santi in Cristo. Nella tua misericordia senza limiti, ascolta Signore, le nostre preghiere: apri a lui (lei) le porte del paradiso; e a noi che restiamo quaggiù dona di consolarci a vicenda con le parole della fede, fino al giorno in cui saremo tutti riuniti in Cristo, e potremo così vivere sempre con te e con il nostro fratello (la nostra sorella). Per Cristo nostro Signore. Amen.*

## Note

1. Per la figura e l'opera di Alberto da Castello vedi Davide RIGHI, *Il «Sacerdotale» di Alberto da Castello e le sue numerose edizioni (1523-1603): Analisi delle edizioni e della struttura del «Liber Sacerdotalis». Una introduzione allo studio del testo e delle fonti*, Bologna, CreateSpace 2016. D'ora in poi *Il «Sacerdotale»*.

2. RIGHI, *Il «Sacerdotale»*, p. 24-51.

3. Enumero i riti che vengono da lui fatti seguire al rito dell'unzione degli infermi secondo il rito del patriarcato di Venezia. Appongo l'indicazione dell'edizione (1523) e del foglio (r = recto; v = verso) in quanto in quei primi decenni del XVI secolo si continuava a numerare i fogli e l'uso del numero della pagina doveva ancora essere introdotto. «Riti annessi o piccole parti concomitanti a questo sacramento» (*De annexis seu concomitantibus hoc sacramentum particula*) 1523:119v.; «Benedizione delle ceneri nelle quali si deve porre l'infermo moriente e del cilicio in cui il cadavere deve essere avvolto» (*Benedictio cinerum in quibus ponendus est infirmus moriens et cilicii quo cadaver defuncti est involvendum*) 1523:119v.; «La visita da compiersi durante la visita agli infermi» (*De visitatione facienda in visitatione infirmorum*) 1523:120r.; «Le orazioni di richiesta da compiersi per un infermo nel momento della morte» (*De petitionibus faciendis infirmo in mortis articulo*) 1523:123r.; «Le suppliche da compiersi da parte del moriente» (*De protestationibus faciendis a moriente*) 1523:124r.; «Orazione da dirsi in momento della morte» (*Oratio dicenda in agone mortis*) 1523:125r.; «Orazioni da dirsi alla vergine Maria nel momento della morte» (*Orationes dicendae in agone mortis ad beata virginem*) 1523:126r.; «Litanie per un infermo che sta per morire con molte orazioni» (*Letania pro infirmo moriente cum multis orationibus*) 1523:12r.; «Raccomandazione dell'anima prima della morte» (*Commendatio animae ante mortem*) 1523:128r.; «Orazioni da dire devotamente nell'agonia della morte» (*Orationes devote dicendae in agone mortis*) 1523:130r.; «Salmi da dire su un infermo nell'agonia della morte» (*Psalmi dicendi in agone mortis super infirmum*) 1523:135r.; «Simbolo di Atanasio» (*Symbolum Athanasij*) 1523:38v.; «Passione di nostro Signore Gesù Cristo secondo Matteo» (*Passio domini nostri Jesu Christi secundum Mattheum*) 1523:139r.; «Passione di nostro Signore Gesù Cristo secondo Marco» (*Passio domini nostri Jesu Christi secundum Marcum*) 1523:142v.; «Passione di nostro Signore Gesù Cristo secondo Luca» (*Passio domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*) 1523:145v.; «Passione di

nostro Signore Gesù Cristo secondo Giovanni» (*Passio domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*) 1523:148v.; «Discorso di nostro Signore Gesù Cristo tenuto prima della passione davanti agli apostoli e da leggersi nel momento del transito» (*Sermo domini nostri Jesu Christi ante passionem habitus coram apostolis legendus in transitu alicuius*) 1523:150v.; «Circa l'Ufficio di raccomandazione dell'anima dopo l'uscita dell'anima dal corpo» (*De officio commendationis animae post egressum de corpore*) 1523:154v.; «Il trasporto del corpo del defunto alla chiesa» (*Delatio corporis defuncti ad ecclesiam*) 1523:155r.; «Circa l'ufficio della sepoltura di un sacerdote o di un chierico defunto» (*De officio sepulturae sacerdotis vel clerici defuncti*) 1523:155r.; «Trattato se si debba esigere qualcosa per la sepoltura» (*Tractatus an aliquid sit exigendum pro sepultura*) 1523:163r.; «Se si debbano fare banchetti per i sacerdoti in occasione del funerale dei defunti» (*An facienda sint conuiuia sacerdotibus in funere defunctorum*) 1523:167v.

4. Antony WARD - Cuthbert JOHNSON, *Introduzione*, in *Rituale romanum. Reimpressio editionis primae post typicam anno 1953 publici iuris factae, textibus postea approbatis, introductione et tabulis aucta*, coll. "Bibliotheca «Ephemerides Liturgicae» - Subsidia. Instrumenta liturgica quarreriensia", CLV, Roma 2001, p. X-XI.

5. WARD - JOHNSON, *Introduzione*, p. XIII.

6. WARD - JOHNSON, *Introduzione*, p. XIII.

7. Si annoverano al cap. I le «premesse» (*prænotanda*) p. 187-191; al cap. II il «rito di amministrazione del sacramento dell'Estrema unzione» (*ordo ministrandi sacramentum extremæ unctionis*) p. 191-198; al cap. III: i «sette salmi penitenziali con litanie dei santi» (*septem psalmi pœnitentiales cum litanis sactorum*) p. 198-218; al cap. IV: la «visita e cura degli infermi» (*de visitatione et cura infirmorum*) p. 218-236; al cap. V: il «modo di aiutare i morienti» (*modus iuvandi morientes*) p. 236-238; al cap. VI: il «rito della benedizione apostolica con indulgenza plenaria nel momento della morte» (*ritus benedictionis apostolicæ cum indulgentia plenaria in articulo mortis*) p. 238-242; al cap. VII: il «rito di raccomandazione dell'anima» (*ordo commendationis animæ*) p. 242-270; al cap. VIII: «lo spirare dell'anima» (*de expiratione*) p. 270-264.

8. Si annoverano al cap. I le «premesse alle esequie» (*prænotanda de exequiis*) p. 273-276; al cap. II «circa coloro ai quali si deve negare la sepoltura ecclesiastica» (*de iis quibus neganda est ecclesiastica sepultura*) p. 276-277; al cap. III: il

«rito delle esequie» (*exsequiarum ordo*) p. 277-297; al cap. IV: «l'ufficio dei defunti» (*officium defunctorum*) p. 297-369; al cap. V: «le esequie senza il corpo del defunto, o nel terzo, settimo, trentesimo giorno o nell'anniversario, o in un altro giorno» (*de exequiis absente defuncti corpore, sive in tertio, septimo, trigesimo, et anniversario, sive in alio die*) p. 369-372; al cap. VI: «le esequie dei bambini» (*de exequiis parvulorum*) p. 372; al cap. VII: «rito della sepoltura dei bambini» (*ordo sepeliendi parvulos*) p. 372-383.

9. SC 79: *Sacramentalia recognoscantur, ratione habitae normae primariae de conscia, actiosa et facili participatione fidelium, et attentis nostrorum temporum necessitatibus.*

10. SC 81: *Ritus exsequiarum paschalem mortis christianae indolem manifestius exprimat, atque condicionibus et traditionibus singularum regionum, etiam quoad colorem liturgicum, melius respondeat.*

11. SC 82: *Recognoscatur ritus sepeliendi parvulos, ac propria Missa donetur.*





Donald Kunze

Donald Kunze (Ph.D., geography) has taught architecture theory and criticism at Penn State, Virginia Tech., SUNY Buffalo, and LSU. He is the author of a book on Giambattista Vico and articles on architecture, film, and psychoanalysis. He is currently writing a novel about a psychoanalyst whose client, an architect, dreams of hysterical houses.

## Essiccazione e falso lutto: lo strano caso del *Lacus Curtius*

### Desiccation and Fake Grief: The Strange Case of the *Lacus Curtius*

La storia del cavaliere sabino Curtius, la cui morte placò gli irosi diavoli che avevano allagato il Foro Romano, è l'altra faccia del più popolare racconto di fondazione della costruzione fratricida delle mura di Romolo. Combinati, i due racconti mostrano come le città dei vivi iniziarono come città dei morti, luoghi di sepoltura che servono tribù "ciclopiche" sparse e non comunicanti.

Nel caso di Roma, il sito del cimitero era la palude centrale di sette tribù insediate sulle colline vicine. L'eroismo di Curtius è un protocollo codificato di essiccazione per trasformare il cimitero umido in un foro secco, dove le religioni basate sul focolare delle sette tribù si sono consolidate in un'unica fiamma. Per sbloccare questo contronimo spaziale, è necessaria una visione più complessa del "falso lutto" necessario per mantenere buone e, soprattutto aride, le relazioni tra i vivi e i morti.

The story of the Sabine knight Curtius, whose death appeased the angry gods who had flooded the *Forum Romanum*, is the shadow double of the more popular foundation tale of Romulus's fratricidal construction of city walls. Combined, the two accounts show how cities of the living began as cities of the dead, burial sites serving scattered and uncommunicating "cyclopan" tribes. In the case of Rome, the cemetery site was the marshland central to seven tribes settled on nearby hills. Curtius's heroism is a coded protocol of desiccation for transforming the wet cemetery into a dry forum, where the hearth-based religions of the seven tribes were consolidated into a single flame. To unlock this spatial contronym we require a more complex view of "fake grief" required to maintain good — and, especially, *dry* — relations between the living and the dead.

Parole chiave: *Lacus curtius*; essiccazione; pratiche funerarie; Foro Romano; psicanalisi

Keywords: Curtian Lake; desiccation; funerary practices; Forum Romanum; psychoanalysis

Physical crying shows how the events of grief surpass and betray the reasons that were their occasion. We cry for “no reason,” which is to say there seem to be many causes for one effect. Crying shows how grief develops and sustains its “practices of sadness,” a recirculation of its own particular form of *jouissance*, the pleasure–pain that combines “doing something for someone else at our expense” with “a failure to say what we mean.” “What you are crying for?” stages a pronoun (“what”) that, put into the position of cause, refuses all attempts to be occupied wholly by any one person or thing.

In psychoanalytic terms, this secret of grief, revealed by crying, is hysteria. Its theatrical form, “histrionics,” gave Freud the idea of explaining hysteria with the example of a Londoner who, passing by the Charing Cross monument, suddenly bursts into uncontrollable tears. Freud’s point was mistaken by the historian, Joseph Rykwert, who, possibly under the influence of Paul Ricoeur, misunderstood the role of the death drive in the city’s economy of grief.<sup>2</sup> Freud’s example was not intended to ridicule the “respectful/authentic citizen” daring to resist the urban instrumentalism evident in the Londoners who, with no thoughts of Queen Eleanor’s death, went about their devotions to getting and spending in a Late Capitalist city, where functionalism rules out shows of grief. Rather, Freud was emphasizing how hysteria, as a means of *differentiation*, constructs its own space; how hysteria is able to collapse the historical and thematic distances separating the modern Londoner from the long-dead Queen Eleanor; and how it turns space inside-out with the insertion of an a-temporal suspension of places, names, and

identifications. Differentiation is not just distinction. It allows for a space to be created inside a space, a time inside a time. These spaces–in–spaces and times–in–times have three key features: (1) autonomy — once distinguished, they structure themselves with a rigorous but “non-Boolean” logic; (2) portability — they can be detached and re-attached to other objects, persons, and events; and (3) vocality — the distinction is simultaneously a “call,” a nomination, an indication. These three qualities make hysteria’s sites work like the story told at bedtime with its “once upon a time” (*c’era una volta*) invocation that is also a password and an “open sesame” (*šem-šamājim*, gate of heaven). Hysteria’s concentric containment does not stop with one pocket but opens up pockets within pockets.

Hysteria, beyond the histrionics of crying, is a relation of *placing*, *naming*, and the identification process that uses *place-holder signifiers* — *pro-nouns* — to construct a collective experience of “a loss of something that was never possessed.” “Retroactive creation” is, I argue, historically critical — even foundational — for all cities. Thanks to hysteria and hysteria’s space–and–time–bending abilities, grief over the loss of what was never possessed — “fake grief” — creates an economy of ideas, emotions, and actions. Grief, *fake* grief, is essential to the city. In other words: no fake, no grief; no grief no city (fake>grief>city).

I will structure my argument for fake>grief>city by contrasting a positive with a negative: (1) the “normative” collective idea of the city, as a kind of perspectival scene-making, with (2) a concealed “orthopsychic” (hysterical) space-time used to frame the normal scenes. The hysteric is able to step into

and out of this orthopsychic space. Like the grieving Londoner, the hysteric’s passport into orthopsychic liminality sets up an economy of emotion that uses her own appearance and disappearance as both *framing* and *framed*, form and content. The hysteric’s ability to switch between two radically distinct domains and systems of causal relations contrasts so much with the “perspectival” idea of city formation that there are two distinctive types of stories told about urban origins. The first is the familiar tale of brothers — usually twins — who create the city by dividing an interior and an exterior: a city wall protected by military as well as spiritual defenses. Containment is paid for by the murder of one brother; and the need to conceal the scandalous crime (Remus by Romulus) generates the myth that sustains and coordinates the mysteries of citizen/stranger, sacred/secular, and temporal/eternal through a consistent relation to the Möbius-band “incontinence” of inside and outside.

This “perspectival” tale type dominates. But, within it we can find an alternative account. Evidence for this in the Roman case is the story of the knight, Curtius, who amongst all of the citizens gathered to hear the soothsayer’s pronouncements of how to recover the Forum from its flooded condition, acts *as if* he understands the puzzle (fig. 1). His sacrifice is not just a story of heroism and the need for citizens willing to die for the common good. It is an algorithm linking, among other things, (1) desiccation’s relationship to the function of mourning and the “orthopsychic” journey of the soul after literal death, (2) a WikiLeaks-style exposure of the techniques the living use to deceive the dead, and (3) the means of converting an “economy of burial/mourning” into a centralized and

diversified economy of secular, symbolic networks. Archaeological evidence from all seven sites of ancient city formation collected by Paul Wheatley (1971) confirms that cities of the living were first cities of the dead. Ethnographical evidence of how household religions in “cyclopean” cultures were consolidated around the institution of a central civic flame tell this story at a different scale and context. In both of these independent corroborations of the “hysterical” conversion of the space of the dead to the space of the living, the theme of duplicity shows how myth works as a collective fantasy to conceal the traumatic Real. The contrast between the “perspectival” myth of fraternal origins (Romulus/Remus) and the “orthopsychic” heroic sacrifice (Curtius) is not simply a case of two competing categories. Just as the perspective scene requires the ortho-graphic division of space into viewer/viewed, content requires regulation principles that are both separate from yet *inserted into* the very content they frame. The name for this binary function is metalepsis, but the important point is to see how hysteria, as both a “clinical” presentation of symptoms and a “socio-cultural” mode of discourse, relates the perspectivalism of the common view with the liminal manifestations and presuppositions of grief.<sup>3</sup> The Londoner inexplicably weeping over the death of Queen Eleanor constructed her own space, from the inside out but also, palindromically, from an outside of impossible distance (the remote event) to a center of inexplicable loss — the loss of something the Londoner had never possessed. The palindrome of hysteria is its relation of outside to inside, the construction of a space inside cities and settlements that is also an outside, neither “perspectival” nor



fig.1 The context of the *Lacus Curtius* in the Roman Forum, with the Arch of Severus and the Curia in the background. The actual lake, a concentric array of stones, was adjacent to the *Via Sacra*, directly in front of the Column of Phocas. Photo by author.



hierarchical. It is a self-framing frame that, like crying, sets up its own economy of emotion.<sup>4</sup>

#### I. The Curtian Lake

The story of the Curtian Lake should be well known, for it is told on placards posted at the site that is visited by thousands in the restored *Forum Romanum*. Livy provides the most popular account.<sup>5</sup> The Roman Forum has been flooded, become a mire; or, some accounts say that a chasm has opened up. No one knows what to do. A soothsayer is consulted who advises that, to return the Forum to its dry state, Rome must sacrifice that which is most precious to it. Only one person understands this augury: a Roman knight, Curtius, who intuits that Rome's most precious possession is a citizen who is willing to die. He thereupon mounts his horse fully armed and rides into the mire, which immediately hardens over. This particular sacrifice takes us past the folk-tale euhemerism of "... and that's why we have a Forum!" The "hero" — Curtius is certainly that — is etymologically connected to death. The word ἥρωας was originally used to designate *nothing more than* a dead man. The dead watched over and protected the living, and through a series of fabular displacements, the dead *man* was animated and set among us, still dead in essence but able to act heroically to protect the living.

I claim that it is also important to note how Curtius fills in the gap created by the interrogatory "that which" the soothsayer gives as a blank to be filled in by one who "knows without knowing why or how he knows." This is *kenosis*, a form of knowledge that bypasses the usual language-based rules. Kenosis, like the hero, has the ability to travel between knowing and

not knowing, being and not being. If the hero is, as etymology tells us, *already dead*, then kenosis is a *form of action* that dispenses with referential explanations and rational causality. The kenotic Curtius knows by acting. He fills the blank space of the pronoun, the indication that has pointed to *nothing*, by jumping fully armored into the lake. In this sense, the lake and the pronoun are synonymous. Reciprocally, pronouns are *wet*. They are newly dead corpses that must wander through an orthopsychic liminal space to be surveilled, interrogated, judged, until at last they are *named*.

The kenotic hero is — and this is a fundamental and revolutionary point — passive.<sup>6</sup> He embodies the passivity of death, in the purifying form of his *voluntary* dying, which preserves death amidst life and life amidst death. In other words, he is the "personality of the uncanny", who, as Ernst Jentsch once famously pointed out, is nothing more than variations on the theme of twinned recto/verso conditions: (1) life drawn inexorably to its end by invisible fate and (2) the momentum of the dead person past the point of literal death.<sup>7</sup> While "pictorial" fantasy dwells within the first condition and Curtius engages the second, the theme of desiccation shows that Curtius teaches us how the picture itself gives way to an anamorphic presence — a blank spot, a point from which the picture looks back at us. When we dress up this blank spot with architecture, we use monuments, tombs, and other markers to employ a vocabulary of meridians, crystals, and Platonic forms — "eigenforms" that, in being themselves self-negating and mathematically formless (unprojectable) allow all other forms to exist. Such sites are "orthopsychic." They surveil us and

stand as reminders, correctives. They set a standard for the living based on the authority and continued presence of the dead.

Because the hero voluntarily dies, because he willingly submits to suffering, it is easier to consider the role of Freud's most controversial idea, the so-called death drive (*Todestrieb*). This "master drive" constitutes the template for all three of Freud's "partial" drives (oral, anal, phallic) and Lacan's two added drives, the gaze and the voice. It would be wrong to think of the death drive as somehow a binary opposite of the so-called pleasure principle as representing a "life drive." Rather, Freud saw the death drive as internal to the search and demand for pleasure. Because pleasure that thinks it has found its object extinguishes desire, only to find that its object fails to satisfy it, desire presupposes an empty or non-existent object, what Lacan signified with the expression, *objet petit a*, the "other" (*autre*) spelled with a small letter, in contrast to the Other, the Big Other (*Autre*). This is the object as pronoun, something that is waiting to be specified, but once it seems to be specified, finds the specification unsatisfactory. The *objet a* is the correlate of desire because it can never be found and possessed. It keeps desire open.

Thus, within the pleasure principle, desire works as an antipode to demand. We *ask for* something but we get an empty response. This is the twist to our demands for approval in the oral, anal, and phallic phases of childhood development. But, in the "adult drives", the gaze and the voice, we can see how the demand to possess or injunction to enjoy always falls short, always involves a missing element, a gap, a void. In sense experience, this incompleteness creates

“lipogram effects” like those Georges Perec created in his novel, *A Void*, by omitting the use of the letter “e.”<sup>8</sup> Absence creates a turbulence in the signifiers, objects, and feelings that remain. This turbulence means that the missing element is both present and absent at the same time, as an effect that, through negation, becomes a cause. The Curtian Lake, like other monuments, is an “eigenform” because it works in space the way the lipogram works in a text. The “turbulence” of the space around the lake or monument must be considered to be the key feature of the “liquification” defining all sites of mourning, and the hero’s role of desiccation in traversing the pictorial secular city and the orthopsychic space of the dead.

## II. Devils on Horseback

Remember that Curtius was an armed horseman. There is a fable of anthropology, that early sedentary societies gradually made use of nomadic tribes whose skill in warfare complemented the former’s skill in maintaining steady food supplies, artisanal products, and exchange economies. At first, relations were contractual, as in Kurosawa’s *Seven Samurai*. A crisis arose and the farmers went to look for mercenaries who will never be able to settle down in one place. The armed horsemen directly embodied the principle of displacement, not just in relation to their nomadism but to their social relations as well. Their presence offended the ancestral gods of the settled farmers, whose spirits penetrated the earth at the “portals” of the family hearths. To intermarry, the knights had to stage a rape scene to indicate that their brides have been *entirely unwilling* to leave their fathers’ hearths, where they served as “priestesses of

Hestia.” Defecting brides had to feign passivity before marriage could take place. The bride had to be *carried over the threshold* of her new husband’s household, a custom that still survives in many cultures.<sup>9</sup>

The horsemen, *heroes*, lived only to risk their lives. In a sense, heroes are fundamentally contronyms (terms combining opposite meanings). Their *active* nature included the *passive* element, a willing exposure to suffering. Their codes of honor put prestige ahead of survival.<sup>10</sup> Their religions were heroic, patriarchal in most cases. They were the link between the first societies, based on settled agriculture grounded in seasonal cycles and ecological relationships, and those “Homeric” cultures whose warring states and prideful kings extended the religions of divination to worship of gods who, like the kings who ruled them, were prideful boasters, prone to war, deception, and revenge. The earth-bound *manes* of agrarian societies had no monuments beyond the hearth and the herms marking the corners of their agricultural fields. The heroes made monuments commensurate with their prideful boasts, designed after the stacked spoils of war.<sup>11</sup>

But, why did the Forum become — or begin as — a swamp? Aldo Rossi passes on a standard interpretation in his *Architecture of the City*.<sup>12</sup> The seven hills were occupied by tribes that had nothing to do with each other. They were “cyclopean” in the anthropological sense that each tribe kept to their separate, mutually exclusionary, hearth-based family religions. Their ancestral gods, the *manes*, did not tolerate contact with strangers. Any commerce, any exchange of surplus goods, had to take place “silently”, through the time-honored practice of “silent trade”, where goods

are left by one party, found by the next, who leaves new surplus goods, which are in turn found by the next passer-by. The spots were marked out by *herms*, or piles of stones, and the system was thought to be magical, a form of regulated public theft, presided over by the god of the accumulation function, the pile, *Herm-es*. Silence and secrecy were natural and essential in maintaining the proper religious distance to avoid contamination by strangers.<sup>13</sup>

The valley between the tribe-controlled hills was a marshland (fig. 2). Topography and hydraulics created the perfect conditions for it to be used as a common burial ground used by all tribes and managed by an “eighth tribe” of undertakers who, “untouchable” in relation to the seven hill tribes, would operate invisibly and in secret. But, the untouchables’ mastery of the customs and languages of the seven hill-bound tribes made them natural translators and middlemen. So, when consolidation of the tribes into a single citizenry required the centralization of the separate hearth-fires that were the authority of clan-based religion and civility, the untouchables played a key role, as both shamanistic priests and administrative “kings.” For this to happen, the seven separate flames of the seven tribes on the seven hills had to be consolidated into a single sacred flame. The burial ground could no longer remain mutually liminal to the seven tribes; it had to be central in both an administrative and civic-religious sense, and religion could not longer be chthonic and family-based but “Olympian” and regulative. It was necessary to create a “retroactive” myth about its formation, where the marsh was recast as a natural disaster destroying an (fictionally) original forum. The new myth would have to be about

“disaster relief.”<sup>14</sup>

Retroactive revival of a non-existent original state is a commonplace in psychoanalytic accounts of trauma. Because trauma cannot be assimilated by the Symbolic — it is a secret, radically and structurally — it can only be recalled and relived retroactively, but what is recalled is not the trauma but a simulacrum set in the past. Ancient historians’ accounts of the foundation rites of Rome attest to the construction of a primal fantasy to settle the matter of origins within the scandal of Romulus’s ritual plowing and Remus’s subsequent fratricide. The plow divides an inside and outside but also the living from the dead. Remus’s status as the (already-in-place) dead twin is portrayed as mockery of Romulus’s piety.<sup>15</sup> But, topologically, the Curtius and Romulus/Remus stories are the same. Remus is the “hero” who, portrayed as a villain, collectivizes the malicious aspect of the *manes* who haunt the area required for the secularized forum. The dead must be blinded to allow the consolidation of the hearth-flames, and one of a pair — brothers or a betrothed couple — must demonstrate absolute passivity. According to Erwin Cook (footnote 6), this idea is carried forward in the tradition of the active hero *versus* the hero who willingly submits to suffering, thematized by no less a source than Homer’s *Iliad* and *Odyssey*. Odysseus wanders during his self-imposed exile, exposing himself to dangers that could be easily avoided.

His passivity allows him to play a “speculator” pretending to know nothing in order to learn an equally potent “everything.” For example, Odysseus wishes to know if the Cyclops will bestow the gifts hosts are traditionally obliged to bestow on visiting

strangers. While most would say that this experiment was a failure, the results of the experiment go beneath the surface of the tale. It is a story about the (cyclopean) hearth and resistance of archaic societies to consolidation into cities; the elements of human sacrifice mandated by absolute authorities of auguries are retained; the theme of “blinding the *manes*” is retained. Saving these pieces and reconstituting their order is the “project of knowledge” that drives *The Odyssey*.<sup>16</sup>

By the time Curtius arrives as a fictional hero to tell his tale about the Forum, the original Romulus/Remus foundation myth has been laid aside by the device of a flood or earthquake that has left an archaic forum mired in sludge. The kenotic Curtius “knows without knowing” what he must do and rides fully armed into the underworld. It is the prerogative of heroes to visit Hades and return, but Curtius in this case does not return. His act is the answer to the puzzle, and the forum is restored. But, in this answer we have a “synthesis” that reveals that the thesis contained within itself, from the very start, an antagonistic antithesis.<sup>17</sup> This antagonistic antithesis was the relation of the living to the dead, the necessity to blind the *manes*, whenever such secret activities as marriage or trade was concerned. And, wherever marriage (made to appear as rape) and trade (made to appear as theft) take place in stable, regulated ways, we have Hermes, the god of boundaries as well as of erotic love and theft-by-stealth, to thank for it.

The antagonistic integration of thesis and antithesis in the origins of cities *materializes* the antagonism as an element within the thesis, or “problem statement.”<sup>15</sup> The problem of marriage is that it can’t occur without

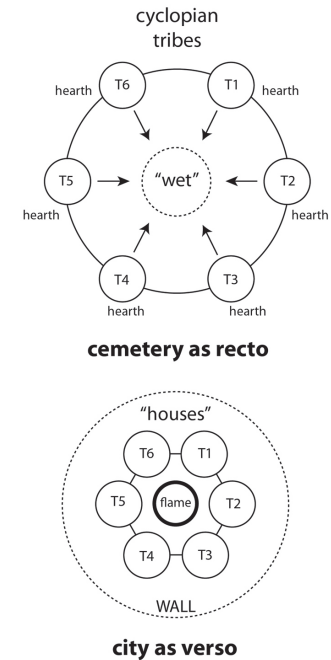


fig.2 Paul Wheatley (1971) summarized archaeological and anthropological data from all seven sites of urban origins to conclude that in all cases, a “city of the dead” preceded a city of the living. The common use of a central burial location, administered by shamanistic “undertakers” specializing in funerary formalities and expert in astronomy and astrology, divination, mathematics, language translation, storage and exchange of surplus goods, and administrative functions, allowed “cyclopien” tribes (T1, T2, etc.) to maintain their separate hearth-based religions without risking contamination from neighbors (“recto”). Cultural transition to urban society forced an inversion of this spatial configuration (“verso”), replacing the “wet site” of burial with a centrally located collective hearth consolidating the religions of affiliated groups, now associated with “houses” protected by a common wall. Along with the inversion, the common internal “wet” void had to be converted into a “dry site” by means of a positive protocol for maintaining a common flame. In Rome, this was the familiar institution of the College of Vestals.



offending the *manes*, who would be abandoned. Rape is materialized in practices that demonstrate passivity of the bride, who thence remains blameless. The problem of trade is that surplus goods have value only when exchange with strangers can take place. Theft is materialized when the parties of silent trade take what they need at the crossroads, leaving what they don't need in return. The synthesis is a realization of the occulted antithesis in the form of a "foundational moment," an eternal return — something that seems to violate the rules of space and time: new families are formed as a result of "rape," and the "gifts of Hermes" are believed to appear by magic from an underground source. Both are protected by an aura of sanctity since they possess a value that comes from nowhere, an *agalma* that defends against abuse. Thus, marriage is protected by a sanctity derived from its derivation from rape and trade is protected by the inner symmetry of mutual, sequential thefts. Without the need for supportive beliefs or opinions, divorce is impossible, and taking too much or leaving too little in a silent trade would be unthinkable.

### III. Fake Grief and the Inside-Out Geometry of the Cemetery/Forum

The Curtius fable reveals an uncanny coincidence connecting (1) funerary practices that use mourning to establish *insulation* between the living and dead; (2) the treatment of the corpse, aiming to desiccate the body until it reaches a stable and permanent state; and (3) the "cosmic" associations of dryness with wit, *agalma*, and divinity. In all of these elements, the number forty plays a curious role, first as the time required to establish a continent boundary between the living and the dead, in other

cases as an identification between an imposed necessary passivity, "suffering," and the construction of this continent boundary. Jesus thus must spend forty days and forty nights in the *desert*. Noah must suffer forty days and forty nights of rain. The embryo must take forty days to form in the womb, and the period of gestation is forty weeks. There are forty *se'ahs* (measure of water) in the Jewish ritual bath of purification. Moses, of course, spent forty days on Mt. Sinai. The world is quadrated by four ten-part Sefirot. *The period of mourning for the dead is defined by the time imagined for the corpse to dry out.* The point of this numerology is not just any magic mathematically attributed to the number forty but the role of desiccation played in each and every case: floods, baths, contamination, and chaos on one side, mountains, laws, and physical conception and birth on the other. The movement from wet to dry is one of correction, of an "orthopsychic" and "orthographic" 1:1 transformation that takes place in the movement from wet to dry. All of these themes are present in some form in the Curtius story, where after all flooding is the main event.

Can we establish a corresponding "transitive" exchange of the other themes present in Curtius? Is the role of the pronoun and name, as in Odysseus's Cyclops example, related? Was "Nobody" connected to the need to destroy the fire-based hearth religion by inflicting blindness? Are these themes tied in with the "desiccation rule," that purification (a ritualized passage from one state to another, a liminal/conditional passage) is *necessarily connected* to the wet/dry relationship? Can we use this matrix of clues in alternative orders to uncover new aspects of

urban foundation practices, funerary customs, and boundary behavior in general? What is it in desiccation that makes it an "eigenform" (a foundational guiding element whose invariance allows all other elements the freedom to vary)?

In our context we must begin with the question of mourning. Every place of mourning retroactively calls into being a trauma that, as trauma, cannot enter into words or even communicable emotions. The antagonism is the trauma, it can only be relived. Because symptoms do not appear as what they are, the mechanism, or *dispositif*, of this reliving is hysteria. The energizing fuel of hysteria is the death drive, the counter-movement of the self against the self, an antagonistic element *built in to* the pleasure principle that makes desire unhappy with the objects it thinks it wants. Each object of desire has a shadow-double, an *objet petit a*, an object that exists only through an imagined prior loss. This *objet a* undermines our satisfaction with any object we may desire. It is the complex economy behind the uncanny, which affects not just our pleasure-seeking but our more cosmic ideas about relations of life to death. It is the reason why, when someone dies, we *don't want them back again*, why the cat in Stephen King's *Pet Sematary* who is magically resurrected after being taken to the Indian burial ground, is an unwelcome menace and not the furry, happy pet of before. The *objet a* is behind our public practice of praising the dead with the same words we are using to keep them on their side of the hearth. Our sense of *isolation* within life is correlative to this desire to maintain the *insulation* or "continence of the void" with contronymic expressions of grief functioning also as apotropaes to tell the dead to stay

where they are.

Hysteria is the mechanism/*dispositif* of this contronymic bargain. Why? It assures that there will be an *orthopsychic* and *orthographic* 1:1 “correction” that will work in two directions at once. In the direction of the living, it will assure that alienation/isolation (*isola*, in the service of turning space inside out) will allow the subject to discover truth by concealing or inverting it. We may experience pleasure but express it as pain, so that our grief will form the necessary social bonds to sustain and extend our pleasure. In the direction of the dead, hysteria will insulate (*insula* in the service of buffering the space of the dead) with protocols of symbolic relationships: symbols, prayers, rites, and architectural forms that, embodying in one way or another the idea or literal form of the number forty, allow for conditional passage in one direction while establishing a prohibition against return passage in the other direction.

The death drive was Freud’s most controversial discovery.<sup>18</sup> As the Mr. Hyde of the pleasure principle’s Dr. Jekyll, it was what compelled subjects to revisit the experience of unbearable loss. The death drive planned the route of this revisit in as meticulous a way as possible, guiding each twist and turn as if by an unseen hand, allowing freedom one moment, imposing brute restrictiveness in the next. Where the pleasure principle has a spatio-temporal logic of “getting from A to B,” the death drive’s map is folded and torn, roads are twisted or abandoned, the landscape is bleak. The traveller attempting to find a way out will always wander only to come back to the place he/she started — a “zero-sum journey.”

The zero-sum journey has an interesting functional

presence in the Curtius story. A “hero” mounts his horse and rides into a lake. The lake had always existed, but fantasy allowed us to imagine the existence of a *prior order* before the lake has drowned it. This imagined forum existed *because it was lost*. The hero had a connection with this prior order; he was a knight who had defended it. But, the story is itself like a death dream that, in the final moments of life, attempts to correct and repair defective reality, a kind of five-minute Purgatory. The Curtius story, functioning as a death dream, has the challenge of fixing the reality of the forum’s original identity as a burial ground, and it must create narrative twists and turns to avoid any reference to this scandal. Its evasions however are a positive version of the negative impossibility of the Real: the trauma *cannot be represented*. Curtius converts the privation of the Real into the prohibitions that convert what cannot be done into what *should not be done*.<sup>19</sup> When Curtius exchanges privation for prohibition, he does what all stories do in order to invite “the willing suspension of disbelief” that Coleridge said was the basis of all poetry. In our terms, the story connects the *isola* of extimacy (turning space inside out, creating the radically alienated subject) with the *insula* of the “incontinence of the void,” the story’s central element of flooding. The death dream needs to correct precisely this incontinence, and it does so by using the structure of Curtius’s alienation, the soothsayer’s call that only he can hear, the pronoun “whatever” that only he can fill by acting heroically *against himself*, by sacrificing his life.

Curtius’s status as a defender of what never existed must be orthopsychically corrected. The “forum that never was” can be saved only by “the man who knew

too much,” the kenotic hero who, in realizing the orthopsychic connection between his fate/identity and the incontinent flood that has overtaken the space (that never existed) must negate the negation, must negate *himself* to correct the fake account of the flood.

The story’s orthopsychics relates directly to the *visual displeasure* of the ancestral spirits, the *manes*. They have seen something they did not wish to see — the conversion of their hallowed ground into a secular center. Those assigned to attend their “second deaths” (the symbolic judgment of souls) have defected. The undertakers have become the Bürgermeisters of the city now centered on the former cemetery. The periphery has come to the center, which was originally the space radically common but spiritually peripheral to its surrounding clients. This is a literal picture of alienation, the *isola* that “isolates” burial as off-limits but, by being a space commonly used by seven peripheral tribes, was both central and peripheral. The *isola* must merge with the theme of the *insula*, the void whose incontinence creates retroactively that which it appears to have destroyed. The MacGuffin of the forum is restored by the heroic self-negation of Curtius, whose “death dream,” in Lacanian terms, orthopsychically winds through folds of the Real in order to restore the Symbolic.

IV. Insulation and Isolation: a Theory of the Two Cities  
One event, two stories: (1) a *transition* from (a) a formal arrangement among “cyclopan” groups avoiding contamination of direct interaction who use a centralized burial space to (b) the same groups who consolidate their cyclopan work-around solutions, converting them into authentic urban institutions;

and (2) two “attitudes” or “theories” about how this *transition* took place. The two stories amount to a permanent polysemy or anamorphic scramble capable of revealing two contrasting pictures, like the villagers interviewed by Claude Lévi-Strauss who drew two completely different maps of the same layout of huts, fences, and streets.<sup>20</sup> The binary is a “durable two-ness,” which cannot be alleviated or resolved by any functional or logical explication of the 1:1, Curtius and Romulus, two stories about the same city or, more accurately, two cities that coexist on the same site.

While the Romulus story defines space with regard to the theme of containment (the plowing ritual marking the location of walls, the expulsion-by-murder of his twin), Curtius’s tale is about the obversion of spaces (wet lake restored to dry land) thanks to the sacrifice of “what is most valuable” to a city, its relation to the dead. The *insula*-tion of Romulus goes beyond simply contrasting with the *isola*-tion of Curtius as a *homo sacer*. Each account necessitates the other. But, it could be argued with equal ease that, just as the Romulus story uses the theme of sacrifice within its logic of the double, Curtius’s sacrifice effectively insulates Rome from the haunting of wet spirits, angry about the conversion of their cemetery into a public space. The two-ness of the binary transcends simple complementarity to penetrate, at other scales, each element of the pair.

In effect, the two stories are two sides of the same civic coin. It would be impossible to have a city without the Imaginary of alienation embodied by themes of *isolation*, or, equally, without the Symbolic of distinctions that separate and contain or exclude

spaces and times to create *insulation*. It is as if we have a double frame with do-not-trespass signs (apotropes) on either side, one in the direction of the subject, the other pointing to the object. The subject is by definition, alienated from him/herself, split upon entry into language and social relationships. At the same time the subject is a subject thanks to a contraction that “makes a space and time for” scenes separated/insulated by a second frame perspectively organizing not just objects specifically but objectivity in general. This is a “reality” generated by *indication*, by the act of framing. Its *insula*-tion comes about in relation to the *isola*-tion/alienation of the subject as a *pacified* observer whose premature death stages a kind of catalepsy in which the soul/psyche will be subject to a moral/ethical trial.

Just as the subject is a subject who must live twice (as two kinds of heroes) and die twice (once as a body, again as a soul), the object is a double. This is not a simple mirroring, but a dynamic negative presence (or presence/absence) involving the logical complexity of theft. In *Timon of Athens* (IV, iii), Shakespeare articulates this algorithm:

The sun’s a thief, and with his great attraction  
Robs the vast sea; the moon’s an arrant thief,  
And her pale fire she snatches from the sun;  
The sea’s a thief, whose liquid surge resolves  
The moon into salt tears; the earth’s a thief,  
That feeds and breeds by a composture stol’n  
From general excrement: each thing’s a thief:  
The laws, your curb and whip, in their rough power  
Have uncheck’d theft.<sup>21</sup>

If theft is the dynamic, then what is the “ontology” of the double object? The thief steals what the victim does not know she/he has and, by theft, brings it into being. This echoes the Lacanian saying, that “love is giving what you don’t have to someone who doesn’t want it.” Theft and love refer to the anomalous composite, suggested by James Joyce’s coined word, “twone.” The body can be stolen by its shadow, the object object by its loss. Is this reversal of cause and effect traceable to the original conversion of the city of the dead to a city of the living? If subjects are dual, is the dual object simply a doubling corresponding to the subject’s alternating phases? My contention is that, as long as duality is grasped in its full functionality, it is almost impossible to go wrong. The fake reveals the Real. If our ersatz conjecture has been the Curtius story, our lucky break (*Ansatz*) may have come with the realization of the *same* duality in other instances of fake grief, such as those which split the drawings of Lévi-Strauss’s informants into two parts.<sup>22</sup> This luck, in turn, requires not just a new understanding of the role of grief in the contemporary city; it unites study of the present with studies of the past. It has provided an eigenform along which we may trace the emergence of other mirrored accounts (chiralities) allowing any and all variations of beliefs, behaviors, and architectural/civic constructions. It is the logic of all made things. Grief is only one name of this eigenform. Desiccation, central to the Curtius story as well as to funerary customs and beliefs in general, is another. Theft, the re-assignment of possessions by stealth, is yet another; and Eros, the mysterious gift/theft of what was not possessed to create what did not exist, rewrites ontology as desire.



## Notes:

1. This essay grew out of a series of conversations with Claudio Sgarbi in June, 2017, when we both visited the site in the Roman Forum where the *Lacus Curtius* has been preserved. Prof. Sgarbi's influence and inspiration is evident throughout, although he is not to blame for any of my errors or shortcomings.

2. Sigmund Freud, "First Lecture," *Lectures Delivered at the Celebration of the Twentieth Anniversary of the Opening of Clark University*, trans. Harry W. Chase, September 1909. Revised by Sigmund Freud, "The Origin and Development of Psychoanalysis," *American Journal of Psychology* 21, 1910, pp. 181–218. Joseph Rykwert's objections to what he took to be Freud's endorsement of the functionalist city can be found in his *Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and the Ancient World*, MIT Press, Cambridge, MA, and London, 1988, pp. 188–189. The resolution of Rykwert's misrepresentation and misunderstanding of Freud comes, unexpectedly, from the archaeological evidence of the seven sites of city origins, meticulously compiled by the geographer Paul Wheatley in his book, *The Pivot of the Four Quarters: A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient Chinese City*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1971. Wheatley summarizes evidence showing that, in all seven sites, a city of the dead preceded the city of the living and that funerary customs provided the groundwork necessary for the city's diversification and layering of social and administrative functions. The consolidation of multiple isolated "client groups" tells the story of the evolution of urbanity out of "cyclopic" conditions. At the same time, the space of the cemetery and outlying client groups is turned inside-out — "extimated," to borrow a term (*extimité*) from the French psychoanalyst Jacques Lacan. See Jacques-Alain Miller, "Extimité," (1985–1986) reprinted/translated in Mark Bracher, Marshall W. Alcorn, Jr., Ronald J. Corthell, and Françoise Massardier-Kenney, eds., *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society*, New York University Press, New York and London, 2010, pp. 74–87. The inside-out conversion requires a "cover story" justifying the conversion of a cemetery into a secular public space. The hydrology of this conversion parallels funeral practices of desiccating the corpse and the accompanying belief in a period of mourning, usually involving forty, the number of quarantine, calibrated to the soul's wandering and judgment — hence, the connection between desiccation and "orthopsychics" — the *orthos* of the *psyche*, confirmed in the humoristic correspondence between dryness and wit. See Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nelson, London, 1964. The super-lunary

domain of planets and fixed stars were, for the soul in transit, orthopsychic in their transfer of quality and measure, which astrologers could claim to calculate with precision. This is the uncanny of death inscribed within life, reflected in the momentum of life past the moment of literal death. See Jentsch, footnote 7.

3. Lacan was not the first to notice the relation between private hysteria and public manifestations of hysterical behavior in discourse, but he was the first to formalize this relationship through a formula (*matheme*) depicting the hysteric as an agent addressing the inadequacy, the hidden flaw, in those representing authority. The nature of this flaw makes ordinary whistle-blowing impossible. The hysteric must resort to the indirect strategy of converting the Other's lack into symptoms that are "free-floating signifiers," able to attach to "partial objects" and animate them in uncanny ways. See Jacques Lacan, *The Other Side of Psychoanalysis*, trans. Bruce Fink, W. W. Norton, New York, 2007. Lacan's *matheme* for hysteria,  $S/a \rightarrow S_1/S_2$ , casts hysteria in the role of discourse that travels between subjectivity's concealed (/) trauma-treasure, *a*, and knowledge covered over (/  $S_2$ ) by an enigma. I would like to compare this "interior" of the *objet petit a* ("object-cause of desire") and enigmatic knowledge to the term "orthopsychic" coined by Gaston Bachelard in his essay, "La surveillance intellectuelle de soi," published as chapter 4 of his series of essays on scientific thought, *La rationalisme appliqué*, Presses Universitaires de France, Paris, 1949, pp. 65–81. This chapter is famous for being the focus of Joan Copjec's critique of Michel Foucault's misappropriation of Bachelard's idea of *dispositif*, the "apparatus" of ideology, culture, and (especially) science that Foucault consolidates within the idea of a totalizing power that completely appropriates its subjects. Bachelard, in developing an anti-phenomenological idea of scientific thought, held that scientific methodology in its broadest sense offered the subject a unique form of *objective* freedom (in contrast to subjectivity's traditional vicissitudes), an "orthopsychic" function where, in the subject's *objective* relationship to itself, the possibility of concealment and, concomitantly, guilt first appears. If there is a single universal example of an "orthopsychic space," it is the interval "between the two deaths," between literal death and the point at which the wandering soul has come to rest. This is not simply the commonplace of spiritual judgment and punishment, it is "pile of souls" that have been sorted according to an idealized geometry such as that found in Dante's *Divine Comedy*. See Joan Copjec, *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*, Verso, London and New York, 1994, pp. 26–30.

4. Hysteria's palindrome is a complex circulation of back-

and-forth negative and positive energies set in motion by the traumatic Real, and the hysteric's projection of inadequacy of an authoritarian Other, usually a parent or doctor. Lacan symbolized this "signifier of a lack in the Other" as  $S(\mathcal{A})$ , which can be seen as an observing cordon around a "negated" (concealed) center. The point is that the lack in the Other can be and usually is thematized spatially and temporally.

5. Titus Livius (Livy), *The History of Rome*, Book 7 (6), trans. Benjamin Oliver Foster, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1976–1977.

6. The tradition of the two modes of the hero, active and passive, is surprisingly broad. See Erwin Cook, "Active" and "Passive" Heroics in the "Odyssey," *The Classical World* 93(2), "Homer," pp. 149–167.

7. Ernst Jentsch, "Zur Psychologie des Unheimlichen," *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8, 22, August 26, 1906, pp. 195–98; and 8, 23, September 1, 1906, pp. 203–05. The striking aspect of Jentsch's complementary "atoms" of the uncanny is not just their contribution to Freud's more famous work on the uncanny but their status as a "conronym," or single word with two contrasting or even contradictory meanings. Freud cited the relation of the conronym to the unconscious in his short essay, "The Antithetical Meaning of Primal Words," trans. James Strachey, *Five Lectures on Psycho-analysis, Leonardo da Vinci, and Other Works*, The Hogarth Press, London, 1957, 155–161. While the typical example runs from the single word, *sacer* for example, to its two opposite meanings (both "hallowed" and "reviled"), when the binary terms are given first, (death-in-life and life-in-death in the case of Jentsch's uncanny), the intriguing question remains: what is the original conronym? This, I contend, is the essence of the pronoun in those special cases where sacrifice is mandated. In effect, filling the role amounts to a reversal: the role possesses whoever would fill it. This is, technically, the rhetorical figure of "reversed antinomasia," cited by Andrea Battistini to be the secret behind Giambattista Vico's imaginative universal (*universale fantastico*). See Andrea Battistini, "Antonomasia e universale fantastico," *Retorica e critica letteraria*, ed. Lea Ritter Santini, Ezio Raimondi, Società Editrice Il Mulino, Bologna: 1978, pp. 105–121. For more about Vico's *universale fantastico*, see Donald Phillip Verene, *Vico's Science of Imagination*, Cornell University Press, Ithaca NY, 1991.

8. Georges Perec, *A Void*, trans. Gilbert Adair, David R. Godine, Boston, 2012.

9. My summary comes mostly from Numa Denis Fustel de Coulanges, *The Ancient City: A Study of the Religion, Laws, and Institutions of Greece and Rome*, trans. Willard Small, Dover Publications, Mineola, NY, 2006.

10. Lacan's "discourse of the Master," drawn from Alexandre

Kojève's lectures on Hegel's *Phenomenology of Spirit*, which Lacan and other Paris intellectuals attended, is structured around the primacy of the name of the master — *paterfamilias* — over the survival of the individual who happens at the time to possess the name. Hence, the “pronoun” effect of the hero-master is built in, from the start, with the willingness to submit to death to maintain the honor of the Symbolic that will survive any particular subject who falls within the Symbolic's signifying chains. The master is thus defined by (1) passivity and (2) nomination. The mortal master is born to a name that comes before him, a literal “pro-noun.” His rival is someone who possesses something that he believes he lost but, not quite fitting his own “pronoun,” never really owned. Curtius is “named without being named” by the prophecy calling for the sacrifice of “that which Rome holds most dear.” His action, to claim this role, is in essence passive, a “willingness to die.” This is an orthopsychic choice, and as such identical with the death drive's relation to the ortho-graphic liminal space of death once the functions of the cemetery are transferred to the perimetral defensive city walls, which serve both as surveillance mechanisms and checks against what Slavoj Žižek has called “the incontinentence of the void”: the fundamental relationship between the void and its boundary condition, always a locus of anxiety. Slavoj Žižek, *The Incontinentence of the Void: Economico-Philosophical Spandrels*, MIT Press, Cambridge, MA, 2017.

11. Spoils of war were “trophies” (τροπαῖον, tropaion) in multiple senses. Abandoned arms — shields, axes, swords, etc. — were stacked up at the points where the tide of battle had turned, or “troped.” In related practices, the souls of the slain enemy had to be placated/banished by dancing or other rituals involving crossing, jumping, or leaping. The Scottish fling is thought to have originated in a dance over the fallen enemy's corpse. Generally, the trope of poetic verse makes turning into a quasi-magical act of diverting attention away from the referential content of the poem to the musical features that, at emotional and unconscious levels, accomplish the poem through rhythmic, tonal, and stochastic techniques. One could say that the “job” of poetry is less one of communicating any content than a performative — one could say medical — procedure to restore and revive, an act of resurrection. This is perhaps why Asklepius, the god of the medical arts, was the son of lyre-bearing Apollo, the god of poetry.

12. Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, trans. Diane Ghirardo, MIT Press, Cambridge, MA, 1982, p. 119. Rossi does not consider how a burial ground must be de-sanctified before civic/secular activities can replace its mortuary uses. The transformation of cemeteries into cities, however, was not just commonplace but nearly universal, as Paul Wheatley

concluded in his study of the seven major centers of urban origins. *Pivot of the Four Quarters: A Preliminary Enquiry into the Origins and Character of the Ancient Chinese City*, Aldine, Chicago, 1971.

13. For a review of the complex traditions and beliefs surrounding sites of trade in ancient times, see Norman O. Brown, *Hermes the Thief: The Evolution of a Myth*, Lindisfarne Press, Great Barrington, MA, 1990.

14. There is a durable myth that seems to be a universal feature of disaster relief. First responders are instructed to allow residents forced to evacuate disaster sites to return to their ruined homes as soon as possible to recover small items — scrapbooks, photos, jewels, jewelry boxes — that are key to their mental recovery from the trauma of loss. Without these, the loss of the home becomes intolerable. Victims are forced to continually replay their loss. The jewel-like talismans, however, fill in the role of the Lacanian *objet petit a* in that, while they are no longer objects of desire, they represent loss as contronymic, a new form of possession made possible only with the negation of the satisfaction they once provided.

15. It is possible to see that Romulus plays the part of the shaman-priest who is the construct of the dead, whom he buries. The undertaker mediates between the living and dead relations by signs, which in this case are naturally “contronymic” in that they translate between languages of the living and the language of the dead. The latter is more accurately the “unconscious, structured like a language,” that Lacan thought appeared in the form of symptoms and rebuses combining homophones, puns, and visual substitutions.

16. The Cyclops episode uses two tricks that relate directly to the problem of consolidating separate hearth-based worship into a single civic religion. The “single eye” of the Cyclops is a literal version of the saying, that cyclopians groups “kept to their single eyes,” meaning openings in the forest where rituals (divination, marriage, burial) took place. These eyes could not be moved without the fiction of carrying earth from one site to a new location. The myth of Prometheus, who is chained to a rock while his liver is plucked out, refers to this: the site of auspices was fixed by the literalness of the primitive mentality. The *manes* worshiped at such fixed sites had to be blinded by ruses so they would allow for relocation and consolidation. But, blinding was not enough. Odysseus had to prevent the Cyclops from calling for help once he discovered the Greeks had escaped, so he told the Cyclops his name was “Nobody,” so that the literal-minded Cyclops would think the name was Odysseus's true proper name but his neighbors would hear it as a pronoun and not respond. The pronoun trick is established well before it is called into

action, so the effect is anacoluthic: we realize at the end what this strange name substitution was for. Curtius's use of the pronoun is the opposite: “nobody” knows and Curtius in this case identifies himself as the anonymous proper name to become the new Nobody.

17. My terminology is drawn from Slavoj Žižek's characterization of Hegelian dialectic as both having and not having a synthesis. Hegel did not originally specify a three-part thesis–antithesis–synthesis. Synthesis was added some years later. Walter Kauffman (*Hegel: A Reinterpretation*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, 2004, p. 154): “Fichte introduced into German philosophy the three-step of thesis, antithesis, and synthesis, using these three terms. Schelling took up this terminology. Hegel did not. He never once used these three terms together to designate three stages in an argument or account in any of his books. And they do not help us understand his *Phenomenology*, his *Logic*, or his philosophy of history; they impede any open-minded comprehension of what he does by forcing it into a scheme which was available to him and which he deliberately spurned [...] The mechanical formalism [...] Hegel derides expressly and at some length in the preface to the *Phenomenology*.” However, there is a synthesis in the sense that the antithesis is *already located within the thesis*, where it plays a silent role. The real synthesis in Hegel is the revelation of how this silent placement worked. Slavoj Žižek, *The Most Sublime Hysteric: Hegel with Lacan*, trans. Thomas Scott-Railton, Polity, Cambridge, UK, 2014, pp. 105–115.

18. For a thorough review of Freud's death drive, see Richard Boothby, *Death and Desire: Psychoanalytic Theory in Lacan's Return to Freud*, Routledge, New York and London, 1991.

19. The conversion of privation into prohibition is, argues Ernst Cassirer, the basis of the myth-structured first thoughts that initiate human mentality proper. At a critical evolutionary point, the invisible/unknown becomes a negation that must be negated a second time, but in the modality of a transfer of will and intentionality from the perceiving subject to the perceived object. The first negation, privation, becomes a second negation imposed by an Other whose extensive powers link all forces within the generic unknown into a plenum of divine design. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms 2, Mythical Thought*, trans. Ralph Manheim, Yale University Press, New Haven, CT, 1955, p. 34. Ludwig Wittgenstein inadvertently articulated the same idea in the *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) with his famous dictum, “Whereof one cannot speak, thereof one must be silent” (*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*). This seventh proposition is not elaborated but instead forms an aphoristic relationship to the first, beginning with “the world is all that is the case.” How the world came

into being, how it got to be “a case,” is not addressed. The final, seventh proposition does not explain why, if something can’t be symbolized, why we should be *instructed not to talk about it*. The mandate of silence is gratuitous, like the MacGuffin that is for shooting lions in the Scottish Highlands. It is a nonexistent remedy for a nonexistent problem, but it *exists*, and then so does the problem.

20. Slavoj Žižek, *The Parallax View*, MIT Press, Cambridge, MA, and London, 2006, pp. 25–26. Claude Lévi-Strauss’s story appears in his *Structural Anthropology*, Basic Books, New York, 2009. The important thing about this example is that the “two-ness” of the two accounts. The differing maps (one which we could characterize as “concentrically organized,” the other as “radial”) relate to the two kinds of anxiety that we associate with (1) the Imaginary, which is the alienation experienced by the subject who, in order to participate in language and social relations must “extimate” space and time; and (2) the Symbolic, with its need to preserve the “contineness of the Void,” a function of the Big Other. Two kinds of “islands” correspond to these two kinds of anxieties. The *isola* relates to the isolation of the Subject in the alienation that comes with the Imaginary, an alienation that begins with the young subject’s realization of its lack of mastery in relation to its specular image (the “mirror stage”). The *insula* reflects the need to *insu*-late the space of the living from the formless contamination of the Real in an imaginary “beyond.” I see the Curtius myth as relating to the *isola*, the Romulus-Remus myth articulating the dynamic of the *insula*. But, it is possible to see the correlation in reverse, because Curtius is ultimately about “sealing off” the void represented by the flooding lake; and Romulus is all about the demonstration of mastery in overcoming a *double* (his twin). The double theme is itself incontinent — within each the theme of two-ness is repeated at a different scale. There may be some clues in the Lévi-Strauss story. Concentricity has to do with containment issues, while a radial logic is about a duplicity created between viewer and viewed. While duplicity requires the idea of a screen separating two zones, concentricity is about falling into a depth built into space and time. It may be that it is impossible to tell the story of the one without the other. Hitchcock’s *Vertigo* (1958), for example, clearly raises the question of falling and depth, but the main action of the film involves a detective spying on a woman who turns out to be an actress staging her appearances so that the detective, Scottie, will see only what he is meant to see. Scottie is playing the part of the *manes*, tricked into being a false witness. This theme is played out by a series of transactions between the murdered wife, a haunting ancestress, the actress, and the shopgirl that the actress later becomes.

21. William Shakespeare, *The Life of Timon of Athens*, Act IV, Scene iii, *Project Gutenberg*, accessed November 2017, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2262/pg2262.html>. The thematic of theft goes back to the multiple functions of Hermes (Norman O. Brown, *op. cit.*, footnote 13). Following Brown, I argue that Hermes’ many talents are not simply accretions of various traditions and narrative encounters but *functionally related* and *poetically structured*. Thievery is thus a part of the logical matrix relating it to death, (silent) trade, boundary preservation, and Eros. Vladimir Nabokov was equally aware of this matrix and explored it extensively in his novel *Pale Fire*, G. P. Putnam’s Sons, New York, 1962. Nabokov’s theory of the “ambidextrous universe,” played out in *Pale Fire* and *Ada* (1969) but present throughout his work, develops the idea of duality as *chirality*, a symmetry that preserves difference within identity. Hence, radial logic can develop its meridians, transects, and frame relations while at the same time vertigo plunges into the depth of any space or time. In other words, *duality is itself dual*. Theft allows this complex idea to express itself in simple forms, the unlawful capture of another’s possession, which as a surplus upset the balance of the universe and provoked a generic “envy of the gods.” This *eigen* comes into being only through the action of envy, it is an *eigenform* or constant that, being constant, allows all else to vary. This is, I claim, the meaning of Nabokov’s chirality/handedness that makes each object a contronym of itself, an object of desire and an object-cause of desire. The former can be possessed but the latter will always *rob this possession* of any satisfaction. It is the presence of the death drive within the pursuit of pleasure that finds its embodiment in the attempts to secure a treasury of objects. This co-presence, or chirality, creates the turbulence that, as the Curtius story tells it, will always take place within a liquid (which cannot be divided), shadowed by a story that takes place in soil (which can always be divided).

22. Mathematicians actually employ an “ersatz to ansatz” methodology when confronted with a difficult problem that seems to refuse any obvious access. The ersatz conjecture is a consciously constructed fiction that, when brought to bear on the problem, fails but in failing reveals key contours of the unknown. These contours are used to construct a second attack, then a third, and so on. This seemingly random approach maximizes the chance of discovering something that has not been constructed by theory, prematurely, forever obscuring the true lineaments of the problem. See “Ansatz,” *Wikipedia*, accessed November 2017, <https://en.wikipedia.org/wiki/Ansatz>.



## Muri del pianto e cattedrali del consumo

### Weeping Walls and Shopping Malls

Immaginate che per costruire una città sia sempre necessario uccidere. Se il lutto serve a qualcosa, ci sarà chi commiserà le vittime, celebra le ricorrenze e fa i conti con gli assassini. Ogni città esiste in un luogo che è già stato violentato. Costruiamo a dismisura le città contemporanee e rimuoviamo tutto quello che dovrà ancora essere irrimediabilmente perduto a causa del nostro desiderio e della nostra necessità di costruire. Gli architetti responsabili vorrebbero esprimere un sincero senso di cordoglio per queste perdite. Potremmo chiamarlo "lutto radicale" per una perdita irrinunciabile. Indugiano diligenti davanti a un muro del pianto mentre sono attratti dalle cattedrali del consumo. Le vittime sacrificali sono fantasmagorie. Si ripresenta il "meccanismo vittimario". I martiri del progetto escludono sempre qualcosa che non vogliono conoscere. Sacrificherebbero ancora la cosa più preziosa che abbiamo per la gloria della città?

Imagine that, in order to build a city, murders were always necessary. If grief counts then someone has the task to mourn for the victim, to plan the celebration of the recurrence and to come to term with the murderer. The territory where the city exists is certainly that which has been violated at first. When we stare at the ongoing overbuilding of our contemporary cities we are often reminded of all that which has been and must be irreparably lost because of the desire and the necessity to build. Responsible architects want to express a profound and sincere sense of grief for that loss. We could name it: "radical grief". The well-educated architects indulge diligently in front of their weeping walls before "driving" irresistibly toward their shopping malls. The overexposed sacrificial victim appears as that which has been irreparably lost and cannot be revived: a recurring martyrdom (victimage mechanism). Are we still asked to sacrifice the most precious thing for the glory of our city, and, if so, what is it and who has the task to mourn it?



**Claudio Sgarbi**

Dottore in Architettura (IUAV), Master and Ph.D. (University of Pennsylvania), practicing Architect and Adjunct Research Professor (Carleton University); lecturing in several universities in Europe and North America. Major fields of research, writing and publication: image and the role of the architect; building technologies; architectural theory and history.



**M. Ali Navidbakhsh**

M.Arch, MRAIC, LEED Green Associate, is an Intern Architect at Perkins+Will's Ottawa office. Graduated from Carleton University with a Bachelor of Architectural Studies and a Master of Architecture, both with distinction; awarded the First place winner of The Site Magazine's 2017 Future Legacy; recipient of 2016 Azrieli Scholar for excellent thesis research. He serves as a critic in students' review panels at Carleton University.

Parole chiave: **perdita; omicidio; memoriale; cementificazione; vittima**

Keywords: **loss; murder; memorial; overbuilding; victimage**

*Claudio Sgarbi with a text and drawings by Ali Navidbakhsh and contributions by Grazia Biondi, Roger Connah, Donald Kunze and Jesse Rafeiro*

Imagine that, in order to build a city, murders were always necessary.

There are *victims*, heroes, martyrs, scapegoats and many others voluntary and involuntary deaths (agonies or terminal-illness) – even the unborn victims of violence have been codified by law. As for the *murderers* we should appeal to a meticulous analysis of the general category of culpable homicide: serial killing, first degree murder, second degree murder, voluntary and involuntary manslaughter, justifiable homicide, felony, infanticide; all of which have differing degrees of causation, (pre)meditation and intentionality. As for the *accomplices*, the conspirators, the different kinds of witnesses, the indifferent absentminded observers, the passive contemplators ... how can we possibly identify these? (The role of victim, murderer and accomplice can easily be exchanged).

If we consider as victims of building, also animals, literal scapegoats and all the involuntary killing of animated beings, vegetal life, microorganisms and “unanimated” matter, then the list would become vertiginous.

There are Perfect (un-culpable) Murderers, so there must also be perfect victims and perfect survivors. No trace must be left, all guilt avoided. The state of being a perfect surviving victim is ideal for those who want to practice innocence. The art of building is the art of switching into being a perfect murderer, victim and survivor according to what the situation demands.

If grief counts for anything, then someone has to mourn for the victims and to plan the celebrations, to come to terms with the murderers and to deal with the accomplices. How to ignore all this seems to be our main preoccupation. This is the Architecture of Oblivion and Forgetting.

Forgiveness has an ambiguous existence: it comes and goes, and it never turns out to be fair. Is there a “genuine forgiveness” that does not involve “the forgetting” of the events? This would be a different way of signifying the “debt to the dead”. Without forgetting, memory would be paralyzed – a future with a paralyzed memory (different dissimulations of hysteria?).

So we have to ask forgiveness from the victims. Not in the sense that once we have been forgiven, we can forget about them! No, we have constantly to remember that we have been forgiven and will be forgiven again.

We have to make sure that the pattern will recur every time we want it to recur – “...now I feel a bit guilty so I will be forgiven, then I will be forgiven too much and I should feel guilty...”. Once the memory (mourning) is reenacted periodically, forgiveness will be granted. We simply have to make sure that this *on and off* has a rhythm. This is valid for us, the survivors, those who have to come to terms with the victims that were sacrificed in order to make the space of the city available to us. And the resentment of the murderers? Is it sincere? Well, we might say, that’s their problem. Not exactly, however, because the victims ask for justice if not for revenge. The vendetta of the victims of building is chasing us.

“Building is the tomb of architecture”. If so, “who” is

buried there?

The corpse of architecture is its void.

*“MORTACCI TUA!” Very popular Italian slang from the Roman folklore to vilify all the dead ancestors of the person to whom it is addressed.*

*“Acquaintance with grief turns out to be one of the more unusual prerequisites of architectural appreciation”*

Alain De Botton, *The Architecture of Happiness*.

The territory where the city and any building exist is certainly that which has first been violated.

When we stare at the persistent overbuilding of our contemporary cities we are often reminded of all that once was, and must again be, irreparably lost because of this desire and necessity to build.

There is grief not only for the city (the ideal city that has been dissimulated by the real one) but in the city. Grief for building and in the act of building. Grief for all the destruction and violence that the act of building implies.

The city is an overarching manifestation of building. An excessive manifestation. Too much and yet not enough.

There are many contemporary paradigmatic cases of architectural murders, dead or dying cities and condemned buildings.

Think of a vertiginous paradoxical list...like: The Dead City of Linfen, The Ghost City of Ordos, All the Empty Apartments of Vancouver, Dubai, Hong Kong, Rome...give to each place as a suspension point; All the Empty Offices Which Rent Empty Apartments (the documents, the folders, the storages where

emptiness is registered), All the Vacancies (places that vacate like phantoms in no-places), Decommissioned Plants and Factories, Temporary Abandoned Apartments, Places Inside Apartments that Remains Empty for an Un-measurable Lapse of Time, Empty Train Stations at Night, Un-built Stuff, Un-born Buildings, Un-wanted Spaces, Abandoned Rooms, Uninhabitable Interstices, Ruins in All Their Forms, Weekend Houses at Working Seasons, Abandoned Post-Massacre Places...what is the most abandoned place you can think of?...How long does it take to make a space condemned to oblivion? Which places give you the most profound sense of discomfort and sense of abandonment? For example: SAMCOR Abattoirs, Slaughterhouse and other state projects by Francisco Salamone in Argentina, Hamilton Steel Mills, Montreal Silos, Chernobyl, Pripjat Amusement Park, Abandoned Wonderland in Chenzhuang, Packard Plant Detroit, Wheeling-Pit Steel Mill in Ohio...the infinity of the list, the exhausting power of a taxonomy of places embalmed in their suspension, a definitive fulfillment of the listing of all the possible empty spaces...like the opposite, the antinomy, the oxymoron of "An Attempt to Exhaust a Parisian Place": an exhaustive attempt to erase a Parisian place by means of absences. Erasing the erasures. I think now of a place like the stain of blood on the Bluebeard Key: the more you try to erase it the more it becomes manifest.

(fig. 1, 2, 3, 4) Building for the sake of building is so overarching and ubiquitous now, that it is no longer comprehensible. It is outnumbering our comprehension. And by outnumbering it, it also relieves us from the necessity of mourning. What does

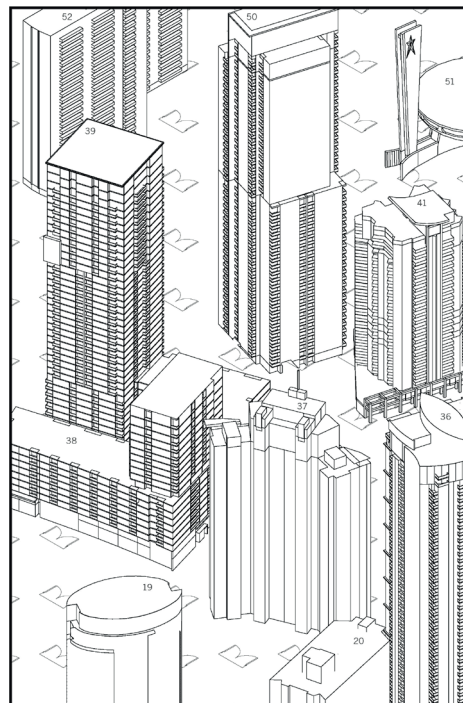


fig. 1 Abandoned in-to Scale – Condemned to be Forgotten. Details. Quadrant 1

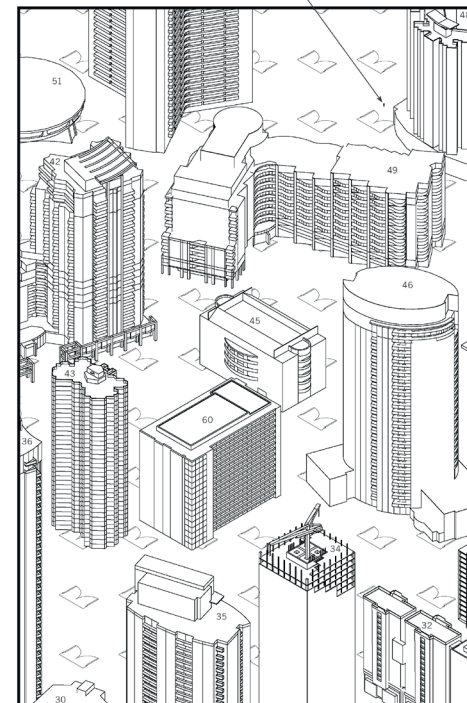


fig. 2 Abandoned in-to Scale – Condemned to be Forgotten. Details. Quadrant 2

it mean if four and a half trillions of square meters of abandoned buildings exists in the world now? It means nothing because it is too much. It is too much and yet not enough. But enough to lose any sense. An infinitely exceeding quantifiable extension, has perverted and distorted the territory for the manifestation of building. The quantitative shift has subverted the panorama, has reverted the perspective where building make sense: now, yes, we can stare at the evoked outrageously unlimited labyrinth that has no 'outside'. Yet this is not enough. The more I build the more I lose the sense of building. Indeed what is the sense of building if no one knows how to dwell or inhabit all that which gets built? The answer is in the question: the outnumbering infinite quantitative increment (artificially supported by statistical intangible logics) is functional to making you lose sight of the sense. It perfectly fits this purpose. Time will never be enough to inhabit all these spaces. Time is their debris. I lose the sense of building and the reason why there should be one particular place worth inhabiting (dwelling). We want at any cost to make the city become an absolute object, an absolutely prevaricating object so that I must assume its being as such, as it is: an undeniable, un-falsifiable evidence; a truism.

The grief has to cope with the vertigo of the dead, the vertigo of the "debts to the dead". The vertigo of the outnumbering is a stratagem to forget. When the debt becomes so immense to be inestimable then no one has to worry about paying it back and moreover those who have contracted it are totally dispensed from it! Now it's a creditors' problem. "Sorry planet, no way we can stop it! Now it's your problem!". The meta-

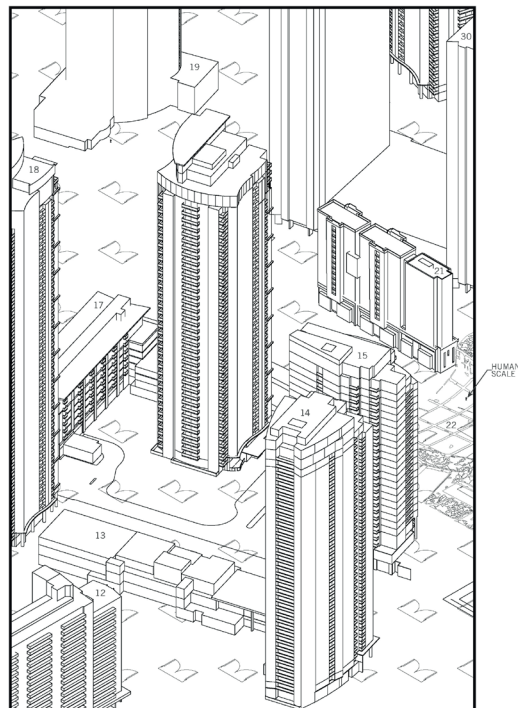


fig. 3 Abandoned in-to Scale – Condemned to be Forgotten. Details. Quadrant 3

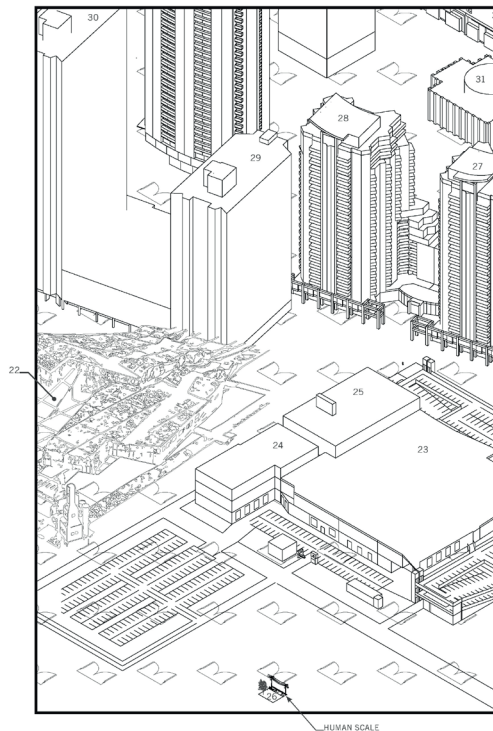


fig. 4 Abandoned in-to Scale – Condemned to be Forgotten. Details. Quadrant 4 (Drawings by Ali Navidbakhsh, 2017)



architect can eventually hospitalize it all.

Since that which is lost, destroyed, violated and killed is now outweighing the imagination, this immenseness means I cannot feel any appropriate compassion for its lack of scale. Grief is transmogrified into the celebrative commemoration for this inevitable loss. A big commemorative party.

Indeed, this surreal condition where no one dies creates the desire for death at any cost. But the surrealistic condition where everything dies also creates a desire for life at any cost. Life now, as much as we can live it! There will inevitably be an apocalypse but the problem is not what we are doing after it, but while we wait for it.

There is now a vast army of responsible architects who express a profound and, we must assume, sincere sense of grief for the loss that building implies. We could name it “radical grief”. There are moments of responsible consciousness; denunciation, remediation and mourning, atonement through revitalization, decontamination, and other forms of exorcism. Architects are full of surprises. Those who have created the problems can now fix them.

When we title all the spoiling that we are witnessing as “beautiful destruction” we anaesthetize the evidence with a sort of mournful pride.

Look at all that we could do! We could really destroy it all now if we wanted to! Why not then try to destroy it and see how we can manage the destruction? Many fiction stories are centered on this. A global destruction and the cunning Daedalic intelligence of who will work out a new survival.

The well-educated architects indulge diligently in front of their weeping walls before “driving” irresistibly

toward their shopping malls. (fig. 5)

The overexposed sacrificial victim appears as that which has been irreparably lost and cannot be revived. Collateral effects have always been out of control. They can be glorious weapons of mass distraction. (fig. 6)

### **Necropolis: Memorial for the Ducks who Died for a Beautiful Destruction.**

The Necropolis is the story of conflicting natural and artificial landscapes, a counter-factual proposal for the dynamic and fluxing fabric of the Oil Sand industry in Alberta, Canada. It is a speculative and theoretical proposal that explores our precipitous abuse of the landscape, and the sincere grief in the form of cheeky satire for the loss of scarce resources. The proposal is an *imaginarium* for Alberta's landscape and oil economy where fictional narrative is used to explore, discover and invent unique realities with new ecologies of hope. It is a speculative perspective that explores the disappearing recent past, and a bewildering state of grief. Necropolis intends to tell the story of land when the land had more meaning, more history and readings than it has now. It represents an attempt to heal the colossal land scars caused by Oil production, by bewildering infrastructural solutions and ecological fantasies of a very real kind. This theoretical architectural fantasy dwells on fragments and clichés; the drawn world is not so much a drowned world as one marked by multiple displacements and lost personal histories. Necropolis creates a new prehensile reality for the future legacy of martyrdom, and the sacrifices that were never regarded. This phantasmagoria (Necropolis) is a provocative narrative response to that which we have

### **A Vertiginous Deteriorating List (in disorder of appearance):**

Sustainable Designers for the Future (SDF), Symbiosis Heroes for the Anthropocene (SHA), Need Leed Planet Earth (NLPE), Building Green Innocence Companions (BGIC), Omni-comprehensive Sustainability of All (OcoSA), Biomimicry Warriors for Architecture Camouflage (BWAC), Green Activists for Gray Concreteness (GAGC), Innocent Green Builders Holy Architects Inc. (IGB), Green Guerrillas Apostles (GGA), Eco Friendly Asbestos Companions (EFAC), Save Earth / Do Nothing (SE/DN), LEED Monks (LEEDM), Global Warming Cooling Building Demonstrators (GWCB), Garbage Islands Dwellers for the Future of Humanity (GIDFH), Green Globe Practitioners (GGP), Build Green Protocollers (BGP), Build Gaia Future Manifesting (BGFM), Star System Exterminators (SSE), Save the Planet / Kill an Architect Movement (SPKAM), Survivalist Zombies for the Peace of Architecture (SZPA), Total Peace Total Beauty Builders for Tomorrow (TPTBBT), Yoga Builders for the Peace of the Senses (YBPS), Global Health Movements for Pure Building (GHMPB), Mortar Alive Forever (MAF), Plastering the Future with Love (PFL), Mother Earth Companions (MEC), Cool Global Warming Hyperspace-Building (CGWHB), Green Buddha Stone Risers (GBSR), The Planet Defender (PD), Walls Of Peace Builders (WOPB), Scavengers for the Building of Humanity (SBH), Reclaiming Waste Heroes of the Up-cycling of the Forgotten Debris (HUFD), Consumer Leftover Recyclers (CLR), No-Name Architects & No Wage Martyrs for the Humanity of Good Building (NNANWMHGB), Ethical Builders Against All (EBAA), We Want It Clean Architecture Movement (WWICAM), Gluten Free Environments Risers (GFER), Vegan Architecture Ensemble (VAE), Second Hand Architecture for Responsibility (SHAR), Garbage Survivors Eden (GSE), Paradise Without Buildings (PWB), Martyrs of Green Forever Vegan Construction Inc. (MGFVCI), Hey Hey I Have Saved the World Today Architecture Inc (HHISWTAI), Low Calories Building Raising (LCBR), Carbon Fossil Killers Construction Inc. (CFKCI), Jesus Loves Green Builders (JLGB), Google Know Everything Sustainable (GKES), Emissions Free Total Building (EFTB), Carbon Neutral Angels of Angles (CNAA), Net Zero Energy Building for the Spirit (NZBS), Green Off-gassing Suppressors Association (GOGSA), Sustainable Algorithms for Un-building the Future (SAUbf), Parametric Parasites for Healing Spaces (PPHS), Organic Architects (OA), Pesticides Suckers Material Fabrication (PSMF), Anti Electric Radiation Walls Heroes (AERWH), Feng Shui Façade Ventilators (FGFV), Gluten-free Building Material Consultants (GBMC), Rigid Design Institute for Flexibility (RDIF), Resilient Affordable Housing for the Responsible 1% who Donate for the Environment (AHRIDE), Low Profile Meta Architecture (LPMA), Solar Power Yoga Mat Flooring (SPYMF), Global Warm Build Cool (GWBC), Net Zero Global Warming Awareness (NZGWA), Non GMO By-product Building Matter (NgmoBBM), Ego-Systems Busters for the Joy of Overbuilding (ESBJO), Façade Therapy Fundamentalists (FTF), Spills Absorbers Footprints Annihilators (SAFA)...(To be completed)

lost; and ode to 1600 naïve little ducks that sacrificed their lives. It denounces belonging. Even for the ducks, grief has to be re-imagined along with new flight paths for martyrdoms. Necropolis is a dark, wet territory made up of a complex accumulation and compression of various types of carcasses. Body parts collide in an entropically generated landscape, creating a territory that can be ravished from multiple points of view. Abandoned skeletons built up over years resemble the prehistoric leftovers of an ignorant civilization. Yet this new territory is the most visited in Alberta, due to the lavish art of taxidermy. Necropolis can be best described as a mass burial territory exhibited in vitrines. A. N.

There is another recurring act of martyrdom (victimage mechanism) in the doubling and the splitting of the identities of the designers of cities who are always required to leave something out (*precluded/forecluded*) from their matter of concern and from their mirror image.

The city designer is not responsible for the consequences of the design because the responsibilities are only limited to the efficiency of the action. The consequences must be left out from any other matter of concern. No one must question the reason for so many victims, murders and complicity. This is not our job.

Are we still asked to sacrifice the most precious thing for the glory of our city and, if so, what is it and who has the task to mourn it?

Marcus Curtius is a mythological young Roman who jumped on his horse, fully armed, into an infernal ditch to save the whole city of Rome from being sucked into that hole.

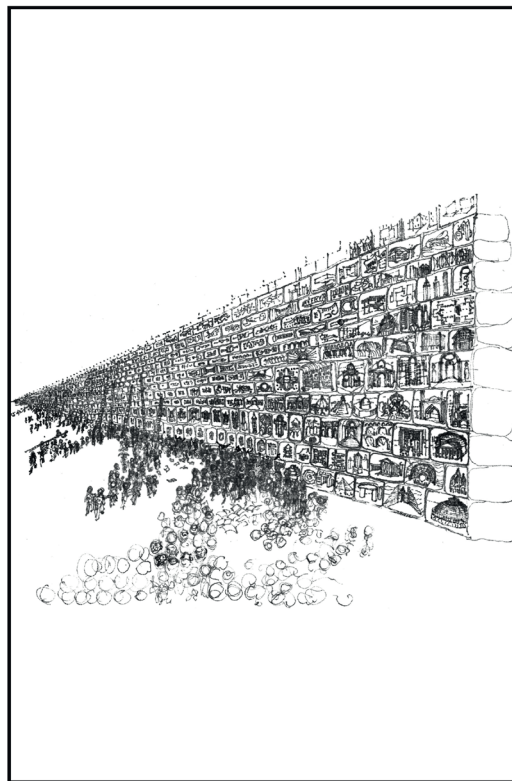


fig. 5 Weeping Wall / Shopping Mall (Drawing by Claudio Sgarbi, 2017)

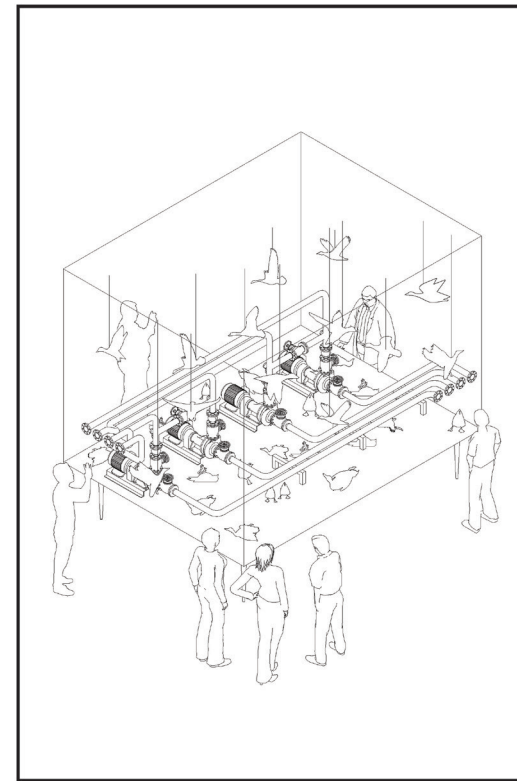


fig. 6 Necropolis: Memorial for the Ducks who Died for a Beautiful Destruction. (Drawing by Ali Navidbakhsh, 2016)

The idea that the voluntary sacrifice of a hero (like The Matrix's Neo – but, definitive, without sequels, please!) had saved the city from a destiny of complete erasure, raises many interesting issues. Maybe the city wanted to die. Has the city been made eternal against its will? And is this eternity its “great beauty”? A hero has saved it from its inexorable liquefaction. Forever. Notwithstanding all the horrors that have taken place, all the wounds that have been inflicted to prove its vulnerability, the city will last ad *aeternum*. A benediction or a curse?

From the perspective of a possible “death with interruptions” is there a place where we can take the city to die?

*All capable words which once again bring tears  
Unwanted gifts in this journey to no thing.*

Roger Connah

Our crocodile tears on counterfactuals like the quarries, extraction sites, oceanic and stratospheric garbage dumps, spoiled territories and paradoxical recycling systems are the masquerade. They are the panorama to dissuade us from the quest for piety, the necessity for mourning an impossible number of victims. In the immense vastness of this built space, the time left to mourn is not enough.

*Careful where you sneeze, you could wipe-out the  
dinosaurs.*

Jesse Rafeiro



fig. 7 Marcus Curtius Jumps in the Ditch with his Hobby Horse to save the city of Rome. (Drawing by Claudio Sgarbi, 2017)

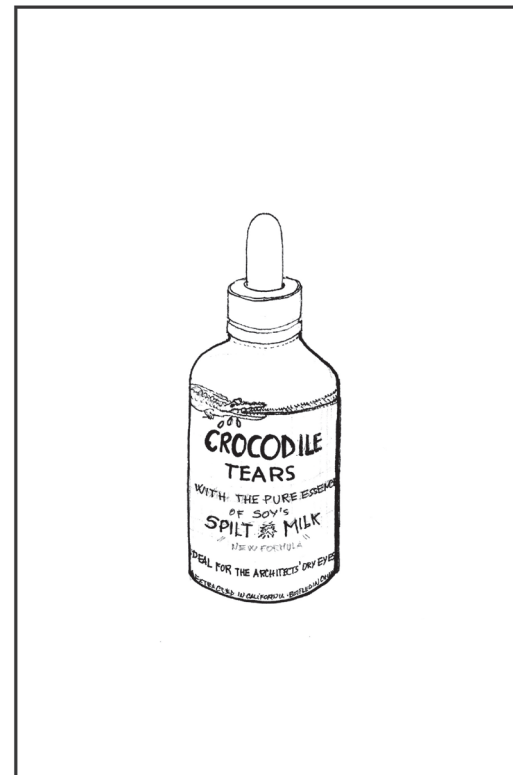


fig. 8 For the Architects' Dry Eyes: “Crocodile Tears with the Pure Essence of Soya Spilled Milk”. (Drawing by Claudio Sgarbi, 2017)





fig. 9 Atonement Triptych. Still Life. Grief. Forgotten. (Photographs by Fabio Elia Sgarbi, 2017)



## Trovare conforto nella cucina della nonna: narrazione architettonica per osservare il lutto a casa

### Finding Solace in Grandma's Cooking: Architectural Storytelling to Mourn at Home

Una serie di scene familiari. Una cucina in un sobborgo giapponese. Una nonna sbuccia le verdure, tenendo gli occhi e l'orecchio su sua figlia, che chiede consigli di cucina. Il tempo passa. I suoi nipoti e suo genero si riuniscono, aprono il frigo, bevono tè freddo. La cucina è piena di vecchi utensili, pentole e padelle appese alle pareti. Le piastrelle bianche brillano con il sole del mattino, riversandosi proprio sopra il lavandino attraverso la finestra che si affaccia sul giardino esterno. Un tavolo centrale è usato come una superficie di raccolta, dove più tardi, i chicchi di mais saranno preparati in tempura. Questo è un rituale funebre di famiglia. Si sono riuniti per commemorare l'anniversario della morte del figlio maggiore della famiglia, lo fanno cucinando e mangiando. La casa dei nonni diventa un santuario, un santuario funerario dove l'atto del ricordo si svolge ogni anno. La scena appartiene a Hirokazu Kore'eda's Still Walking (Aruitemo Aruitemo), un regista nel cui lavoro "la morte incombe"<sup>1</sup>, esplorando costantemente ed esprimendo l'assioma: "la vita è spesso vissuta all'ombra della morte".

A familiar set of scenes. A kitchen in a Japanese suburb. A grandmother peels vegetables, while keeping eye and ear on her daughter, who is asking for cooking advice. Time passes. Her grandsons and her son-in-law gather around, open the fridge, drink iced tea. The kitchen is filled with old utensils, hanging pots and pans on the walls. White tiles shine with the morning sun, pouring in right above the sink through the window that looks out to the exterior garden. A central table is used as a gathering surface, where later on, corn kernels will be prepared in tempura. This is a family mourning ritual. They've gathered to commemorate the anniversary of the death of the family's eldest son, they do so by cooking and eating. The grandparental home becomes a sanctuary, a funerary shrine where the act of remembrance unfolds every year. The scene belongs to Hirokazu Kore'eda's Still Walking (Aruitemo Aruitemo), a director in whose work "death looms over"<sup>1</sup>, constantly exploring and expressing the axiom that "life is often lived in the shadow of death."<sup>2</sup>



Jorge Rivera Gutierrez

Jorge Rivera Gutierrez graduated from the Architectural History and Theory masters program at McGill in 2007 and opened up his own practice in Guadalajara. His office, *Departamento de Arquitectura*, has been primarily interested in developing a design-build process that works closely with clients, local craftsmen and architecture students. Recently, he debuted his first video installation at the 2016 Venice Biennale of Architecture, within the Mexican pavilion. He also taught design studio at ITESO University in Guadalajara.

Parole chiave: film, atmosfera, sintonia, abitazione, rappresentazione, narrazione

Keywords: film, atmosphere, attunement, domestic dwelling, representation, storytelling

A familiar, domestic scene: a kitchen in a Japanese suburb. A grandmother peels vegetables, while keeping eye and ear on her daughter, who is asking for cooking advice. Time passes slowly. Her grandsons and her son-in-law gather around, open the fridge, drink iced tea. The kitchen is filled with old utensils, hanging pots and pans on the walls. White tiles shine with the morning sun, pouring in from the window and landing above the sink, the light emits a greenish hue, that comes from the exterior garden. A large, wooden table is used as a gathering surface, where later on, corn kernels will be fried in tempura. This is their mourning ritual. They've gathered to commemorate the anniversary of the death of the family's eldest son. The grandparental home becomes a sanctuary, a funerary shrine where the act of remembrance unfolds every year by cooking and eating. The scene belongs to Hirokazu Kore'eda's *Still Walking (Aruitemo Aruitemo)*<sup>3</sup>, a director in whose work "death looms over",<sup>4</sup> constantly exploring and expressing the axiom that "life is often lived in the shadow of death."<sup>5</sup> The director's particular way of dealing with death allows for a poetical, yet oddly familiar and ordinary approach to the notion of dwelling one's home through mourning.

Is it possible then, for domestic architecture, to become a place for grief and mourning after the moment of bereavement? Is it possible for the home to be part of the process of reframing oneself in the world after the loss of a loved one? Toyo Ito's U-White house, specifically designed for his sister and her daughters as a place for grieving the loss of her husband and father, an architectural design is put in the service of mourning. The house was demolished years later, as the family moved out, one by one, completing their emotional reconstruction, giving

simultaneous closure to both the grieving and the purpose of the house<sup>6</sup>. The house was designed to be a place where every member of the family would be able to look after each other, a design composed of a single corridor surrounding a courtyard. Immersed in itself, it is a house of absolute introspection for its dwellers. It was designed for grieving a single, specific death, and was lived-in as a story with a very clear ending. A house meant to be returned to dust when the grieving had been fulfilled.

But what about the architecture of everyday life? The case of Ito belongs, not without merit, to the realm of very specific architectonics verging into the realm of conceptual art/architecture. But it is also important to carefully consider the architecture belonging to our everyday lives, the mundane built environment that allocates our quotidian beings. The homes that are built in a shared intimacy with loved ones; and once they're gone, is it possible to find solace at this very same place, where no architect has brought upon a conceptual design of spectacular forms, higher ideals with an artistic intention beyond the good life and dwelling of its owners? It has been the dream of many in history to find poetic dwelling in the ordinary. The portrayal and analysis of quotidian scenes in houses to frame and find meaning for our lives is particularly commonplace in storytelling. From the *Hôtel Particulier* of Nicolas Le Camus de Mezieres' *The Genius of Architecture* in the 17th century, a treatise where the main role of the architect is that of a set designer, that puts the architectural in service of eliciting emotions in the dwellers of a house; the poetic dwellings portrayed in Gothic and Romantic literature, like Edgar Allan Poe's *Fall of the house of Usher*; to the "home drama"<sup>7</sup> in Japanese cinema, a term used by Japanese film industry to allocate a series of stories

that focused on the "leveling of class differences and an emphasis on women, particularly the matriarchal family"<sup>8</sup>. One of the fathers of this "genre", Yasujiro Ozu, makes movies grounded in world-making within the confines of the ordinary. He tells stories of lives as lived by many of us everywhere in the world. Every drama of his is framed in conventional spaces: houses, restaurants, offices and alleyways. In most of his films, Ozu sets the mood of each scene using establishing shots of the environment. An authentic creation of emotional atmosphere for us to attune to the place and the emotions of the characters. As we witness these scenes and thus, spend time with his characters, we familiarize ourselves with these places, to the point of being able to traverse them in our imaginations. Hirokazu Kore'eda, a younger contemporary director, following the footsteps of Ozu, uses similar techniques to frame his own imaginary worlds, to tell stories mostly about death and family dynamics.

It is through these fictions that we can see how film effectively portrays and understands poetic dwelling. It relies on the creation of atmospheres and moods to produce a shared place between the characters and us, observers who become passengers within the film. These places, made manifest in film, are part of an embodied experience and can affect our consciousness and emotional well being. As we draw and project our own experience of family and home into the filmmaker's narrative, we participate as temporary dwellers of the storied world and in an act of empathy, we can share the emotional transformations of the characters and bring them into our own embodied selves. As we see these characters relate to their homes, there is potential to understand how our built environment, our attunement<sup>9</sup> to

these places is able to affect our spatial, embodied consciousness and emotional health.

The Film, any film, is here regarded as a co-viewing subject, an embodied observer that takes us along to share the world it is perceiving. A concept developed by Viviane Sobchack in her phenomenology of cinema<sup>10</sup>, where she describes the relationship of our body with the film's body as something that we "...share in an allegorical-illusional world, made to represent and entice our emotions."<sup>11</sup> According to Sobchack, every film has a body, invisible to us and separate from its technological body, that perceives the world created by the filmmakers, this perceiving body shares with us its specific way of seeing, and hearing that world. It shares with us, the spectators, that world. Film is, like the spectator, an observer that opens up a world of atmospherical representation and emotional attunement through its perceptual organ: the frame<sup>12</sup>. We become passengers on the experience that is presented to of us on the screen, the place where we "meet" the film. Film bridges our emotions to the ones being elicited and enacted by the story, it is "an affective transport"<sup>13</sup>. But for us to actually partake and affectively engage with the narrative onscreen, a sense of place must also be created. The act of world-making through storytelling and the use of architectural atmospheres to frame this stories is paramount to enable empathy in the spectator using our embodied, pre-reflective (emotional) knowledge(experience) to engage in it. German filmmaker and theorist, Christiane Voss, explains how this sharing of perceptions produces an experience where our emotions, and by consequence, our attunement to space, is opened up:

"(A) certain degree of affective entanglement

*is necessarily part and parcel of the cinematic formation of illusion" and second, that the spectator is neither object nor viewing subject of a technique of illusion that could be described independently of him or her. Rather, the film spectator constitutes, as a resonating body in need of further determination, the illusion- forming medium of cinema. Reflection on the formation of illusion by means of and in the cinema thus leads to a new, expanded concept of cinema itself that includes the spectator's body - a concept of cinema that emphasizes the relevance of intertwined sensations, and the interpretation of these sensations, for the aesthetic experience of the medium."*<sup>14</sup>

The films of Kore'eda are embedded with a very specific sense of place-making, using mood, atmosphere and time. A filmmaker trained in Japanese television, started his career filming short documentaries that dealt with every-day, contemporary living in Japan. His years as a documentary filmmaker have perhaps influenced his way of looking at the quotidian. The mundane, the details that compose our lives when we seem to be not paying attention, constitute these atmospheres that pivot and frame every story. The environment he chooses are photographed with careful attention to detail, the spaces show signs of wear and the objects placed within them contribute to a feeling of lived-in-ness, constituting the environment for the characters to exist and add depth to their personas. His establishing shots are long, encouraging us to spend time in the depicted places, to get acquainted with them. Still lives that become diegetic, ever present as we follow the plot. Most scenes are intertwined and articulated with this kind of shots, attempting to frame the atmosphere of the space, sharing with us how the space feels

like. The light pouring through the windows, the dents in furniture, flowers withering on a vase. These images, as they are shared by the film, draw from our own experience of space, from our memories and imaginations to elicit a sense of place. Yet, when the action happens, he places the camera in such way to welcome us to the table, as if we were sitting there with the characters.

Death and family dynamics are the other two structural elements upon which Kore'eda builds his stories. In Maboroshi (1995), his first film, the main character mourns her loss by traversing the landscape on foot; in After Life (1998) he envisions a surreal setting where filmmaking is akin to re-living memories; in Still Walking, the act of grieving is portrayed as a communal experience in a grandparental home. This last movie is, in itself, an act of mourning, written and filmed by Kore'eda after the passing of his own parents.

Merleau Ponty's theories of embodiment and habit, of the chiasmic bind of our consciousness, body and the world, allow us to think of grief as an embodied response to loss, not unlike the one we experience as phantom limb pain<sup>15</sup>, as James Krasner explains: "Because the neurological phenomenon known as 'body schema' suggests that we experience our loved ones' bodies as contiguous with our own, grief can be understood as bodily dismemberment, and the pain of grief as phantom pain"<sup>16</sup>. Grieving occurs in a "rich affective environment of lived emotion"<sup>17</sup>, where losing a loved one, another embodied consciousness that we have extended ourselves into, is severed from our lived-in environment, the home we inhabit and our own physical body. We are of the world and extend towards it. As we do, we also extend towards others.

When we share a home with a loved one, dwelling becomes a shared experiences of home-building, we become physically and emotionally co-extensive into this world. The domestic becomes a world, co-authored by its dwellers. When one of the co-authors of that world is lost, we sense as if we had been violently severed from something that has defined our embodied experience of that home, that defined our motions in our domestic geography. As if we had lost a limb, the other becomes a ghostly, uncanny presence<sup>18</sup>. Thus, producing an uncanny space, one that resembles our home but is lacking its alchemical qualities of place. The well rehearsed dance of dwelling in ensemble, defining space by the motion of bodies, interrupted. We experience a phantom pain. To mourn at home is to rebuild its familiarity from within. It requires a ritual reconstruction through time in space to reinstate our capacity to dwell, to re-ignite its homeliness. A search for memories to rebuild it within our own memory palace.

What is it about a home that can house such a ritual reconstruction? Do the architectonics, walls and columns, of this particular house invite the family into gathering, or does it come from somewhere else? Perhaps, the passage of time, spending it at home, living-in the house provokes a special bind between bodies and building too, and drove this family to return annually to a meal of remembrance. The act of dwelling for Heidegger ("poetically the man dwells") entails the construction of a shared home, which happens "in the mutual coalescing that gives us a world. For Heidegger, poetic dwelling occurs once we are intentional in co-creating a world and requires that we co-respond with the things that we assemble around us."<sup>19</sup> The home, the dwelling, is the product of a shared responsibility between the architect and

the dwellers who, through time, slowly fill the space with their use of language, with the stories that they build together, the bodies that share the home carry and pour in these memories in order to let the space be transformed into a personal place. Gaston Bachelard explains that as time is spent in houses, projecting our memories in the places we dwell into, we create a phenomenological bind with the place that we call home<sup>20</sup>. Thus, time is inherently linked with the emergence of an emotional bind with the places that we make, and the people that we make them with. The film shows a slice of this cyclical, temporal mourning in the family's life. It composes its plot around two main activities, repeated three times (not coincidentally, a typical story structure for a film is also made of three acts, here presented as cyclical) cooking-eating and walking. The plot begins with a walk, followed by dinner, then an afternoon walk and supper, the following morning breakfast and a final walk close the story (with an epilogue also, that happens in the future, where the family is seen, yet again, walking the same path).

The home is presented in carefully and patiently shot scenes. We're allowed to spend time there with the family, in their yearly reunion. The house doubles also a representation of the memory and emotions of the parents who lost their son, a physical manifestation of their affective state. The objects that assemble their environment, are charged with multiple readings, they make manifest that the family has lived long enough within it, filling its walls with mementos, furniture and utensils. Its materiality shows too, the passage of time and the markings of someone who has lived there. The interior scenes show a production design made with care and attention to the way a house feels like when its been lived in for a long time. In the emergence of

Romanticism, buildings started to be used in literature as linguistic representations of the emotional states of characters. Mood was used to create an empathic bind with the reader. Romanticism developed the concepts of *Stimmung* and *Gemüt*, as Perez-Gómez recently explained in his book *Attunement*, concepts that sought to put in front the role of our emotions as a true source of knowledge and wisdom, concepts that phenomenology will eventually refer to as fully emotional understanding (pre-reflective cognition)<sup>21</sup>. Now, by cinematic means, a home is portrayed as a house sharing the bind between its body and the one of those who live in it. It has aged gracefully, like the grandfathers, but shows signs of subtle decay like the loose tiles in the bathroom, the most intimate and personal space in the house. Or visually showing their loss, like the drawer missing in the cabinet next to the deceased son's shrine, symbolizing the empty space left after his death, or the vase with withering flowers.

Kore'eda focuses then in spaces that seem mundane, where most of our lives unfold daily and the formal aspect of architecture is working mostly as a backdrop. Architecture is perhaps then, not necessarily the building that we often seek as a material, built iconic design, but the actual act of transforming these structures into places with meaningful resonance for a family, that not only lived a happy life there, but that is trying to make sense of a painful loss. Architecture, as Perez-Gomez has said, was historically understood before Vitruvius as the dance that took place in the theatre and made sense of it, not just the building by itself. It emerges in the act of dwelling, in the *place* where our emotions unfurl. It is the atmosphere we are affectively attuned to. In the film, the places where the memories are called upon are those of encounter. The kitchen, a centripetal room for the rest of the activities



and center of the narrative is populated by a myriad of objects and details that put a special focus on role the mother's character as a center of not only this family, but the whole narrative. Its objects, the sink, the cutting board, the large wooden table and the stove, serve the purpose of staging the interactions between her and the rest of the family, enabling conversations that seem more casual and relaxed. The dining room, where most of the plot unfolds, is framed either by the threshold of the kitchen or the opening from the garden, and is the place where the shrine devoted to Junpei the deceased son is installed, thus simultaneously housing his character, looming over every meal and conversation. The dining room leads to the garden, a place for the kids to play and where the family takes a group photo. The doorway, the hinge between the street and the home, is dimly lit and has an air of reverence. Then, the neighborhood, which is by extension part of the grandparent's home and from which the community of neighbors bring gifts for the celebration. The Grandmother cooks with her son, daughter, grandchildren and in-law relatives, who reminisce as they hear the sound of the crackling corn kernels when fried, peel radishes and mix batter, thinking of days past in their childhood. The smell of tempura, the freshness of a cooled down watermelon, a sip of cold lemonade, the lazy moment when the heat rises right before sunset, the sharing of leftovers the next morning are moments we are drawn into by the atmosphere. They happen with ease, unfold slowly, the film takes its time. As the movie progresses, we begin to be able to retrace each step inside the house, we know where the kitchen is, where the corridor leads to or where the father hid after a tantrum. We have created a map in our empathic imagination of their house.

The movie uses synesthetic devices to entice both

memory and imagination. The grandmother's cooking arouses the sense of smell and taste, inherently linked with our mnemonic system, as they help bring forth the family's past through tastes, odours and sounds. Time is made cyclical, and the absence of Junpei, made part of the everyday life. In different cultures, food is too part of a ritual, like cooking for the dead in Mexican *Día de los Muertos*, it is a form of bringing together imagination and memory, of making the ghosts present for a day and imagine that our limbs are all in place, and yet making their absence more present. In the supper scene, music played on a record as they eat. The song, Blue Light Yokohama (the chorus in this song inspired the title of the movie), takes the parents back to their years of youth, even before their descendants had been born. From that point on, the more intimate catharsis happens, and the wounds opened up throughout the day begin to close and heal.

According to Giuliana Bruno, "cinema and memory have been linked since the inception of film history and theory."<sup>22</sup> The ritual of remembrance and re-habitation, is unveiled as the plot moves along. Movement and emotion are intrinsically connected, and in every step the home, and even the city, constitute stations where this ritual of motion performed. Walking is yet another device in the film to bring back memories to the present. The act of reconstruction of an emotional geography by the characters, constitutes a substantial element for the plot. Every stroll in the film is a journey from the maternal hearth to the resting places (either the beach or the cemetery) for Junpei and back home. The movie opens with the father on his habitual morning stroll, where he greets neighbors, as he walks towards the beach. The father, feeling responsible for his son's demise, is haunted by a silent, held back

grief. He tries to alleviate his grief by visiting the places that hold meaningful memories with his now dead son. He strolls from his house to the seashore to look at the ocean, which holds special meaning for the father, it's on that beach that he used to play baseball with his son, an extension of their home. Its a place where a memory was shaped and given meaning in their personal story. But, it is also the place where Junpei, his son, died trying to save another child from drowning. Just as in the picturesque gardens in France and England in the eighteenth century, where the promenade was an act of re-enactment through the traversal of space, the act of walking in the movie, is an act of using one's body to find meaning. To move across a personal memory palace, to look for catharsis by projecting memory and imagination, transforming isotropic spaces into meaningful, personal places.

Closing paragraph, the kind that eventually writes itself at the end.

#### Notes

1. Lim, Dennis "A Death in the Family"-supplementary essay in the Blu-Ray release of Hirokazu Kore'eda, *Still Walking (Aruitemo Aruitemo)*- (Japan: Criterion Collection, 2008). p. 4
2. idem
3. Hirokazu Kore'eda, *Still Walking (Aruitemo Aruitemo)* (Japan: Criterion Collection, 2008)
4. Lim, Dennis "A Death in the Family"-supplementary essay in the Blu-Ray release of Hirokazu Kore'eda, *Still Walking (Aruitemo Aruitemo)*- (Japan: Criterion Collection, 2008). p. 4
5. idem.
6. Stefano Boeri, "A House for Sister Nabuko and Her Small Daughters Sachiko and Fumiko," *San Rocco* (Venezia, 2010)
7. Mitsuyo Wada-Marciano, "A Dialogue Through Memories: Still Walking," *Film Criticism* Vol. 35, no. 2/3 (2011): 110-26
8. Ibid. p. 115

9. See: Alberto Pérez-Gómez, *Attunement: Architectural Meaning After the Crisis of Modern Science* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2016)
10. Vivian Sobchack, *The Address of the Eye* (New Jersey, NJ: Princeton University Press, 1992)
11. Christiane Voss, Inga Pollmann, and Vinzenz Hediger, "Film Experience and the Formation of Illusion: The Spectator as 'Surrogate Body'" 50, no. 4 (2016): 136-50
12. Sobchack, *The Address of the Eye*. p.134
13. Ibid. p.25
14. Ibid. p.136
15. See Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (New York, NY: Routledge, 2012).p. 78-89
16. James Krasner, "Doubtful Arms and Phantom Limbs: Literary Portrayals of Embodied Grief," *Pmla* 119, no. 2 (2004): p. 218-32stumbling along a passage one dark morning, stretched his arms out, but Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before, his arms, though stretched out, remained empty. -Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (128
17. Ibid. 219
18. Idem
19. Daniel Boscaljon, "Dwelling Beyond Poetry: The Uncanny Houses of Hawthorne and Poe," *Resisting the Place of Belonging: Uncanny Homecomings in Religion, Narrative and the Arts*, 2013, 47-59. p. 48
20. Bachelard, Gaston, M Jolas, and John R. Stilgoe. *The poetics of space*. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1994. Print.
21. Pérez-Gómez, *Attunement: Architectural Meaning After the Crisis of Modern Science*. p. 86-89
22. Giuliana Bruno, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*. (Cambridge, MA: MIT Press, 2007).p 4

#### Works Cited

Boeri, Stefano. "A House for Sister Nabuko and Her Small Daughters Sachiko and Fumiko." *San Rocco*. Venezia, 2010.

Boscaljon, Daniel. "Dwelling Beyond Poetry: The Uncanny Houses of Hawthorne and Poe." *Resisting the Place of Belonging: Uncanny Homecomings in Religion, Narrative and the Arts*, 2013, 47-59.

Kore'eda, Hirokazu. *Still Walking (Aruitemo Aruitemo)*. Japan: Criterion Collection, 2008.

Krasner, James. "Doubtful Arms and Phantom Limbs: Literary Portrayals of Embodied Grief." *Pmla* 119, no. 2 (2004): 218-32.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. New York, NY: Routledge, 2012.

Pérez-Gómez, Alberto. *Attunement: Architectural Meaning After the Crisis of Modern Science*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2016.

Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye*. New Jersey, NJ:

Princeton University Press, 1992.

Voss, Christiane, Inga Pollmann, and Vinzenz Hediger. "Film Experience and the Formation of Illusion : The Spectator as ' Surrogate Body '" 50, no. 4 (2016): 136-50.

Wada-Marciano, Mitsuyo. "A Dialogue Through Memories: Still Walking." *Film Criticism* Vol. 35, no. 2/3 (2011): 110-26.

#### Film References

Kore'eda, Hirokazu. *Still Walking (Aruitemo Aruitemo)*. Japan: Criterion Collection, 2008.Bluray.

Kore'eda, Hirokazu. *Maboroshi*. Japan: New Yorker Video, 2000.DVD

Kore'eda, Hirokazu. *Afterlife (Wandafuru Raifu)*. Japan: New Yorker Video, 2000.DVD

## Le condizioni semiotiche di accesso al lutto *Il Parque de la Memoria y los derechos humanos* di Buenos Aires

### Semiotic Conditions for Grieving *The Parque de la Memoria y los derechos humanos* of Buenos Aires

L'accesso alla dignità del lutto, cioè la possibilità per una determinata comunità di ricordare i morti e di trasmettere la loro memoria, richiede numerosi atti semiotici di mediazione. In questo articolo ci concentriamo sul caso argentino durante la sua fase post-dittatura, durante la quale sono stati creati numerosi luoghi di memoria e sono stati previsti rituali particolari di commemorazione nello spazio urbano per ricordare i *desaparecidos*. La seconda parte di questo articolo è dedicata al *Parque de la memoria y los derechos humanos*, situato sul Rio de la Plata, molto vicino all'aeroporto da cui salivano i "voli della morte". In che modo il parco rappresenta uno spazio che può aiutare a superare un passato traumatico per coloro che sono scomparsi? E in che modo il design di questo spazio costituisce una pratica peculiare di commemorazione urbana?

The access to the dignity of mourning, that is the possibility for a given community to remember the dead and to transmit their memory, requires several semiotic acts of mediation. In this paper we concentrate on the Argentina case during its post-dictatorship phase during which a number of places of memories have been created and peculiar rituals of commemoration in the urban space have been envisaged in order to remember the *desaparecidos*. The second part of this article is dedicated to the *Parque de la memoria y los derechos humanos*, located on the Rio de la Plata, very close to the airport from which the "flights of death" used to take off. How does the park represent a space that may help the working through of a traumatic past for those who have disappeared? And how does the design of this space constitute a peculiar practice of urban commemoration?



Cristina Demaria

Cristina Demaria is Associate Professor of Semiotics in the Department of Philosophy and Communication Studies of the University of Bologna, where she teaches Semiotics of conflict and Semiotics of Media. She has worked extensively on gender and visual studies and on feminist theories of subjectivity and materiality. She is also part of a research group on memory and cultural traumas and has wrote two books on the subject: *Semiotics of memory*.



Daniele Salerno

Daniele Salerno is member and scientific secretary of the Centre for the Interdisciplinary Study of Cultural Memory and Traumas (TraMe-University of Bologna) and of the Interdisciplinary Research Group on Race and Racisms (InteRGRace-University of Padua). He received his doctorate in Semiotics in 2009, with a dissertation on security and terrorism discourse in the "war on terror".

Parole chiave: monumenti; memoria; terremoto; identità; rinascita.

Keywords: monuments; memory; earthquake; identity; rebirth.

## I. Introduzione

Il nostro contributo nasce da un progetto di ricerca sulle memorie del terrorismo di Stato in Sudamerica<sup>1</sup> e sull'elaborazione dei traumi delle dittature nei processi di transizione politica. Ci concentreremo in particolare sulla *desaparición* in Argentina e le pratiche sociali e semiotiche poste in essere per fare memoria delle vittime del terrorismo di stato. In particolare ci soffermeremo sul caso del *Parque de la Memoria y los derechos humanos* di Buenos Aires, intervento urbano che mira proprio a restituire ai desaparecidos la dignità del lutto, e ai loro familiari e alla comunità nazionale un luogo in cui ricostruire le condizioni socio-semiotiche per l'elaborazione del lutto.

Da un punto di vista semiotico – che è l'approccio che adotteremo nella nostra analisi – la violenza politica esercitata con la *desaparición* non solo si abbatte sulle vite ma si esercita anche sulla morte, facendo venire meno le condizioni semiotiche per l'elaborazione stessa del lutto. I riti che una comunità prevede per superare una perdita e che regolano e grammaticalizzano il passaggio dalla vita alla morte vengono resi inefficaci per diversi motivi: prima l'impossibilità di sapere il destino della persona scomparsa – sospesa in uno stato di non-vita ma non ancora di morte – e poi la mancanza di un corpo, di un nome e di tracce rendono impossibile la realizzazione di qualsiasi forma di elaborazione a livello individuale e collettivo.

Il contributo si svilupperà in questo modo: nel prossimo paragrafo inquadriamo il problema dell'accesso al lutto e alla sua dignità da un punto di vista filosofico, facendo riferimento alla categoria di "grievability" e di "nuda morte". Nel paragrafo successivo leggeremo il

caso argentino alla luce di tali categorie, ricostruendo brevemente la storia della *desaparición* come tecnica del terrore di stato nel paese sudamericano, insieme al modo in cui la società argentina ha cercato di ripristinare le condizioni di accesso al lutto per i desaparecidos. Infine ci soffermeremo sul *Parque de la memoria*.

## II. Condizioni semiotiche di accesso al lutto (grievability): dalla nuda vita alla nuda morte

A partire dall'istituto della *damnatio memoriae*, sono molti gli esempi di pratiche politiche e sociali che colpiscono la possibilità di ricordare una vita e, per una comunità, di elaborare il lutto per la sua perdita. Nel mondo contemporaneo, le pratiche politiche che funzionano come dispositivi di cancellazione della memoria di una vita, ovvero delle mediazioni simboliche e semiotiche che permettono l'accesso al lutto e la trasmissione del ricordo, sono molteplici e operano soprattutto una divisione tra vite che valgono e che, quando perse, sono degne di lutto e vite che non valgono e la cui perdita non è dunque degna di essere pianto. La guerra è per eccellenza la pratica che, nel distinguere l'amico dal nemico, differenzia le vite che valgono – e da proteggere e piangere se perse – dalle vite minacciose da eliminare o sacrificabili in nome della nostra sicurezza (per esempio i cosiddetti "danni collaterali"). Questa divisione nel vivente genera una divisione nella possibilità di avere accesso alla dignità del lutto, ovvero a tutte quelle pratiche di ricordo ed elaborazione della perdita che ogni cultura grammaticalizza e norma. Ciò accade anche per altre pratiche che tracciano delle differenze di valore nel vivente, a cominciare dalle forme di discriminazione

che prevedono un diverso grado di "proteggibilità" e "sacrificabilità" così come un diverso grado di "memorabilità" e accesso al lutto.

In *Frames of War. How Life Is Grievable?*, la filosofa Judith Butler (2009)<sup>2</sup> ha coniato il termine "grievability" proprio per definire la possibilità di accesso alla dignità del lutto. Butler si sofferma in particolare sulla guerra e la sua rappresentazione mediatica come cornice interpretativa che divide il mondo in "popolazioni da cui la mia vita ed esistenza dipende, e popolazioni che rappresentano una minaccia diretta alla mia vita ed esistenza [...] tra coloro che vale la pena difendere, la cui vita conta ed è degna di lutto quando viene persa, e quelle vite che non sono propriamente vite, che non contano, non sono riconoscibili o, per l'appunto, non sono degne di lutto"<sup>3</sup>. I "frames of war" sono attivi nella reclusione e nella tortura, ma anche nelle politiche dell'immigrazione e in altri domini dell'agire politico quando questi fissano in un certo modo il valore delle vite: dalle politiche di sicurezza a quelle migratorie, dallo stato sociale e l'accesso alle cure mediche fino ai modi di governare le città. Butler parla di una distribuzione differenziale delle condizioni del lutto che "ha implicazioni rispetto al perché e quando politicamente ci sentiamo disposti a reagire, affettivamente, con orrore, senso di colpa, perdita e indifferenza" alla perdita di vite umane<sup>4</sup>.

La regolazione all'accesso al lutto è descrivibile a partire dalle forme concrete che le vite, e le perdite, assumono – Butler parla in questo senso di "forme iconiche" del vivente – ovvero di come esse sono raccontate, rappresentate e percepite. Da ciò deriva la loro possibilità di essere riconosciute come vite e dunque di accedere alla dignità del lutto quando



perse.

Da un punto di vista semiotico questo avviene soprattutto attraverso l'articolazione e disarticolazione di più elementi che costituiscono l'idea stessa di "persona"<sup>5</sup>: un nome, un volto, una biografia, un corpo e un luogo fisico o simbolico, inserito in uno spazio comunitario, preservano l'individualità e l'identificabilità della persona così che "ogni corpo ha una precisa collocazione, ogni cittadino può trovare il suo caro e ogni defunto conserva una propria individualità, mantenendo uno statuto di 'persona' politicamente e culturalmente rilevante"<sup>6</sup>. La violenza sulla vita può prolungarsi in violenza nella morte, quando proprio l'articolazione di questi elementi semiotici che definiscono la persona e la sua individualità viene in qualche modo spezzata. Quando il nome e la biografia si perdono, il corpo diviene resto, rimanenza, traccia biologica. L'assenza di un corpo – sottratto o distrutto – attestante la morte e attorno al quale organizzare riti efficaci di elaborazione del lutto o l'impossibilità di assegnare un nome a un corpo e dunque a una vita sono alcune delle conseguenze di violenze di tipo politico, dalla pratica bellica a quella genocidaria.

Tale meccanismo ricorda ciò che Agamben chiama "nuda vita"<sup>7</sup>, la riduzione del vivente da *bíos*, ovvero vita qualificata, a *zoé*, semplice vita biologica o, per dirla con Esposito, il passaggio da una "forma di vita" a una "vita senza forma", una "esistenza senza vita"<sup>8</sup>; per traslazione possiamo parlare di una "nuda morte"<sup>9</sup>, ovvero una morte non qualificata e qualificabile in cui si perde il valore della specificità del singolo. Non siamo tuttavia, come vorrebbe l'ontologia di Agamben, di fronte a una riduzione a una presunta base biologica

pura e non culturalmente organizzata, quanto a un processo semiotico di disarticolazione che punta a degradare la vita negandone la qualifica personale. Per "nuda morte" non intendiamo quindi il ritorno a una essenza ontologica naturale e non culturalizzata, ma il risultato di tutte quelle pratiche culturali di negazione e disarticolazione degli elementi che qualificano la persona e la specificità della sua vita, impedendone la localizzazione e la individualizzazione nella morte e dunque la memorabilità e l'accesso alle pratiche di lutto.

La ricostruzione delle condizioni semiotiche di accesso al lutto – almeno per i modi in cui ogni cultura regola e norma tale accesso – e dunque di riconoscimento del "valore di una vita" può divenire missione fondativa o rifondativa per una comunità, divenendo pratica istituzionale. Un esempio transnazionale è quello del milite ignoto, la pratica di dare al corpo di un soldato senza nome il compito di rappresentare tutte quelle vite a cui è stata sottratta la possibilità di essere ricordate dalla comunità e di accedere alle pratiche del lutto. Ma centrale in questo contesto è ovviamente l'Olocausto e le istituzioni che ne ricostruiscono e tutelano la memoria. Lo Yad Vashem a partire dal significato del suo stesso nome – Yad, monumento e Vashem, nome – è forse uno dei più grandi e capillari sforzi per ricostituire un accesso al lutto per sei milioni di individui, a partire dal restituire alle vittime un nome e dare loro un luogo dove essere ricordati.

Ma l'accesso al lutto e alla memoria è vero e proprio oggetto del contendere sociale e dunque al centro dell'attività di diversi soggetti, anche non istituzionali. Per fare solo alcuni esempi, movimenti sociali come *Act Up* – movimento per l'accesso alle cure mediche

per le persone sieropositive –, *Black Lives Matter* (Le vite delle persone nere valgono) – movimento nato nel 2013 per la tutela delle vite degli afroamericani di fronte agli abusi della polizia – o le associazioni di migranti e dei loro familiari nel contesto dei flussi migratori nel Mediterraneo<sup>10</sup> hanno tra le loro rivendicazioni proprio l'accesso alla dignità del lutto per le vittime. Questi movimenti spesso usano le pratiche del lutto e della memoria (per esempio "falsi funerali"<sup>11</sup>), portandole in luoghi non ad esse destinate come le vie e le piazze delle città, per cercare di innescare cambiamenti in politiche sociali, securitarie e migratorie o per rifondare le ragioni e i modi stessi del vivere insieme. Questo è il caso dei movimenti che, a partire dalle madri di Plaza de Mayo, sono stati protagonisti della transizione dell'Argentina dalla dittatura alla democrazia e su cui ora ci soffermeremo.

### III. *Desaparición* e ricostruzione delle condizioni semiotiche del lutto

Il terrorismo di stato in molti paesi sudamericani ha utilizzato la *desaparición*, ovvero la cattura e sparizione dei "nemici dello Stato", come tecnica di repressione. Iniziata già sotto il governo di Juan Domingo Peron e della moglie Isabel e poi elevata a meccanismo sistematico di repressione dopo il golpe del 24 marzo 1976, la *desaparición* in Argentina rappresenta "l'esercizio di una nuova forma di morte per cause politiche"<sup>12</sup>. Lo Stato, retto dalle forze militari, ha individuato in una parte della popolazione il proprio nemico assoluto e non redimibile, la cui sconfitta passava da una eliminazione che non si esercitava solo sulla vita ma anche sulla morte, spogliandola di dignità. Negli anni Settanta e nei

sette anni della dittatura militare (1976-1983) migliaia di persone furono rapite, sequestrate nei centri clandestini del paese, uccise dai militari e i loro resti fatti sparire (per esempio nei tristemente noti voli della morte). Nei mesi precedenti la caduta della dittatura, le madri degli scomparsi avevano cominciato a riunirsi attorno all'obelisco di Plaza de Mayo di fronte alla Casa Rosada che è residenza del Presidente della Repubblica, chiedendo la "aparición con vida" dei loro figli. Come spiega Emilio Crenzel, i desaparecidos rappresentavano "una rottura nella concezione tradizionale della morte in Argentina, propria della cultura occidentale. La loro condizione di frontiera tra la vita e la morte rompe, nel tessuto di relazioni dei desaparecidos, gli ambiti sociali di base per il ricordo: il tempo, lo spazio, il linguaggio"<sup>13</sup>. La *desaparición* altera le normali dinamiche vita-morte così come il confine tra l'una e l'altra, attraverso una doppia cancellazione che riguarda i resti – i corpi – e la conoscenza su ciò che è avvenuto. I desaparecidos non erano né morti né vivi e i loro familiari non avevano parole e nomi per definirsi a seguito della loro perdita: non erano né orfani né vedovi ma continuavano a essere figli, mogli e mariti di persone scomparse<sup>14</sup>.

Al ritorno della democrazia, il 10 dicembre 1983, la necessità di sapere la verità sulle sparizioni spinse il nuovo presidente eletto, Raúl Alfonsín, a nominare una commissione di notabili allo scopo di raccogliere, nello stretto giro di sei mesi, denunce e prove sulla sorte degli scomparsi. La commissione, presieduta dallo scrittore Ernesto Sabato venne chiamata *CONADEP-Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. La relazione finale, lungi dal diventare un mero testo burocratico verrà pubblicata con il titolo

*Nunca Más* (mai più). Il volume raccoglie le storie dei desaparecidos, ricostruendole a partire dalle testimonianze di parenti e sopravvissuti, facendo luce sulla tragica fine che li accomunava. Si apriva per i familiari e per tutta la comunità nazionale l'esigenza di forgiare tempi, spazi e linguaggi per l'elaborazione di un lutto collettivo, per ripristinare la dignità del lutto per le vittime.

Gli assembramenti attorno all'obelisco di Plaza de Mayo rappresentarono un atto di denuncia che ha poi costituito la base per diverse attività memoriali e di elaborazione collettiva del lutto: dal cucinare e il condividere il cibo in quelli che erano i luoghi della repressione e della tortura<sup>15</sup>, alla affissione nelle vie delle città delle foto dei desaparecidos; dalla costruzione di monumenti e archivi della memoria a luoghi dove realizzare pratiche di lutto in mancanza di tombe e resti degli scomparsi.

Nel corso dei decenni la città di Buenos Aires ha individuato nella sua topografia dei luoghi della memoria e del trauma dove costruire un accesso alla dimensione del lutto pubblico e privato, soprattutto lì dove manchinò tombe e luoghi fisici dove ricordare e piangere la morte di un proprio caro vittima del terrorismo di stato. La "spazializzazione" e la "topografia" dell'accesso al lutto si diversifica e cambia la struttura e, come vedremo, l'orientamento stesso della città. Accanto al cimitero della Recoleta – luogo classico e ora anche turistico, dedicato al ricordo e all'elaborazione del lutto per le vite "particolarmente degne" di lutto – la città ha individuato dei luoghi del trauma come la ESMA – la Scuola militare degli ufficiali della marina argentina, principale luogo di tortura e *desaparición* della nazione – e dei non-luoghi come il

Rio de la Plata dove i corpi dei desaparecidos furono gettati nei tristemente noti "voli della morte" e sulle cui rive sorge il Parque de la memoria, come luoghi entro cui ricostituire la dignità del lutto per le persone vittime della dittatura.

#### IV. Topografie della sparizione

Con l'esempio che ora prenderemo in considerazione tocchiamo un campo di ricerca complesso, che implica una riflessione sul modo in cui affrontare possibili *topografie o cartografie della sparizione* (come è avvenuto in Argentina), ovvero dei luoghi in cui vige, o in un dato momento storico caratterizzati da, uno stato di eccezione (campi di detenzione quali per esempio Guantanamo, ma anche dei campi in cui sono stati ammassati rifugiati, o migranti in transito), e del modo in cui, se chiusi e poi recuperati in quanto siti di commemorazione, la loro spazialità presenta tracce, o invece le recupera, della violenza e del terrorismo di stato<sup>16</sup>. È un tipo di riflessione che qui non avremo modo di approfondire la quale, inoltre, si inserisce in un dibattito ancora più ampio circa i tipi di politiche urbane scelte dai governi o dalle amministrazioni di fronte alla necessità (o alla richiesta) dei cittadini, ovvero di organismi dei diritti umani, associazioni delle vittime o gruppi di opinione, di commemorare traumi pubblici la cui interpretazione, e conseguente memorializzazione, non sempre è unanime e condivisa.

Come fare dunque ad agire sulle condizioni semiotiche di accesso al lutto, che abbiamo interpretato attraverso le categorie di "grievability" e "nuda morte", al tempo stesso, a tenere viva la memoria dei desaparecidos? È una domanda la cui risposta è molteplice, e che è

stata declinata in modi diversi anche a seconda delle diverse politiche della memoria di tutto il periodo che ha seguito la fine della dittatura in Argentina, e quindi dal 1983, passando per la *Ley de Punto Final* e a quella della *Obediencia debida*, fino ad arrivare ad oggi, al governo Macri e alla recentissima contestazione riguardo il numero effettivo dei desaparecidos<sup>17</sup>. Numero che ovviamente ha un valore che va ben al di là della conta effettiva degli scomparsi: per le associazioni quali quelle delle Madres e delle Abuelas de la Plaza de Mayo, ma anche per quella degli Hijos (i figli degli scomparsi) essi sarebbero trentamila, a fronte del recente ridimensionamento operato da molteplici personalità vicine al governo (e anche di certi membri della Chiesa cattolica) che, oltre a non fornire un numero preciso, e comunque nettamente inferiore - si parla di seimila o settemila scomparsi: come se fossero pochi -, è un gesto inteso a minare la credibilità e la portata stessa di un evento da alcuni definito come un vero e proprio “genocidio”<sup>18</sup>.

In ogni caso, ciò che qui ci interessa è cosa succede alle pratiche di lutto e all'espressione di un dolore che si vuole fare pubblico quando certi crimini di stato non lasciano apparenti tracce, quando non ci sono “tombe identificabili”, e inoltre quando parte della popolazione non riconosce tale dolore, non lo abbraccia. E, più in generale, in che modo la violenza da un lato, e la produzione sociale di spazi dall'altro, possono connettersi, e come tutto ciò alla fine influenzi le memorie sociali e collettive che una città può trovarsi a dover o voler esprimere. In altre parole, in che modo questi processi possono condurre a riconfigurazioni spaziali e memoriali, alla progettazione e costruzione di luoghi ove si può assistere a una sorta di *memoria in*

*atto*? Alcune di queste pratiche di violenza, quali quella delle *desapariciones*, apparentemente non sono intervenute in modo *diretto* sullo spazio pubblico, in primo luogo perché *non* dovevano lasciare tracce, i luoghi di detenzione e tortura nascosti nelle caserme o nelle stazioni di polizia, o dalle mura di ville e case private. In realtà sono intervenute, non solo perché molti centri di detenzione, per quanto durante la dittatura clandestini, sono ora stati recuperati e costituiscono esempi diversi di quelli che Patrizia Violi definisce *trauma sites*<sup>19</sup>, ma anche perché, nel complesso, le catastrofi e i traumi, per quanto non immediatamente visibili, alterano comunque lo spazio e il tempo della vita di una comunità. I traumi lasciano comunque dei resti e delle rovine nell'architettura emozionale di una città, che diventa teatro di un conflitto non esplicito ed esplicitato, ma comunque esperibili in confini non tracciati ma percepiti, nelle voci che corrono e che dicono che “là sta succedendo qualcosa”. E spesso un intero universo, un intero mondo, si riorganizza intorno a questo tipo di traumi. Questo, sostiene Gabriel Gatti<sup>20</sup>, è ciò che è successo in Argentina intorno alla figura del detenuto/desaparecido, alle memorie estremamente conflittuali che ha richiamato e mobilitato, e che tuttora caratterizzano la memoria estremamente conflittuale della dittatura argentina. Sono allora i modi in cui queste tracce vengono interpretate e riutilizzate, delle volte anche ricreate, ricostruite, che costituiscono la *materialità dei desaparecidos*. E anche il modo, aggiungiamo noi, in cui questa memoria si è tradotta in luoghi che non per forza rappresentano direttamente spazi in cui la violenza si è esercitata, ma che in ogni caso provano a rendere ciò che non è

dell'ordine della presenza *presente*.

Per rispondere in modo minimamente esauriente a queste domande non si può, a nostro parere, che cercare di far dialogare in modo produttivo gli studi sulla memoria con quelli sulle pratiche urbane, e non solo, con il modo stesso in cui si prova a rappresentare un trauma storico anche attraverso forme materiali di commemorazione capaci di evadere il “fatto di una invisibilità imminente”<sup>21</sup>. E interrogarsi inoltre sui modi in cui si può contrastare la tendenza propria di alcuni monumenti di congelare in realtà la memoria, o comunque di addomesticarla: come può uno spazio stare per, ma anche in qualche modo incarnare, un gesto di responsabilità, e non essere solo simbolico di un evento? La richiesta di assumere la responsabilità del passato che viene fatta agli spazi e ai luoghi di commemorazione è, se ci si pensa, una sfida enorme.

## V. Il Parque de la Memoria y los derechos humanos di Buenos Aires

Non è allora un caso, rispetto al gesto di responsabilità su cui si è chiuso il paragrafo precedente, che così viene descritto il Parque de la Memoria y los Derechos Humanos di Buenos Aires nel catalogo ad esso dedicato:

Il Parco incarna la sfida di portare il peso della memoria. È un parco concepito come un luogo di ricordo e omaggio ai desaparecidos e assassinati dalla feroce dittatura che ha insanguinato il nostro paese. Questo spazio pubblico appartiene alla città e propone un omaggio che non consiste nelle forme ma nella *esperienza introspettiva che sentirà il visitatore*.<sup>22</sup> L'idea di un parco della memoria e dei diritti umani nasce in un momento in realtà di oblio del passato

argentino. È il 1997 e alla Presidenza c'è Menem, che porterà il paese in pochi anni alla bancarotta; il peso è equiparato al dollaro, e *las Leyes de Punto Final y de la Obediencia Debida* approvate dieci anni prima impediscono ogni processo contro i responsabili delle torture e delle sparizioni avvenute in quegli anni. Ma gli organismi dei Diritti Umani (tra cui le associazioni fino ad ora menzionate) provano comunque ad avanzare una prima proposta del progetto di un parco memoriale da costruire nella Città di Buenos Aires, proposta che verrà poi convertita in legge il 21 luglio del 1998. Accanto alle associazioni dei diritti umani si prevede inoltre una gestione mista di tale spazio, a cui partecipa l'amministrazione della Città con i suoi vari rappresentanti di aree (Derechos Humanos, Cultura, Educación y Espacio Público y Medio), ma anche un rappresentante della Università di Buenos Aires, la cui Facoltà di Architettura dista poche centinaia di metri dal parco. Questa Facoltà fu peraltro un importante luogo di resistenza alla dittatura, tanto da venire chiusa dai militari e riaperta solo sotto il loro controllo, dopo una durissima epurazione che vide molti studenti scomparire nelle prigioni e nei centri di tortura.

La commissione indice nel 1998 un concorso pubblico per la progettazione del parco, il *Concurso Nacional de Ideas* gestito dalla stessa Facoltà di Architettura e vinto dallo studio portense Baudizzzone, Lestard, Varas, Ferrari y Becker. Il Parco poi attraverserà successive fasi di costruzione dei suoi diversi spazi: nel 2001 viene inaugurata la Piazza di Accesso e nel novembre del 2007 tutto l'insieme del Parco.<sup>23</sup>

Vediamo ora la sua collocazione nel paesaggio urbano (fig. 1, fig. 2):

Come si evince dalle mappe, il parco si affaccia

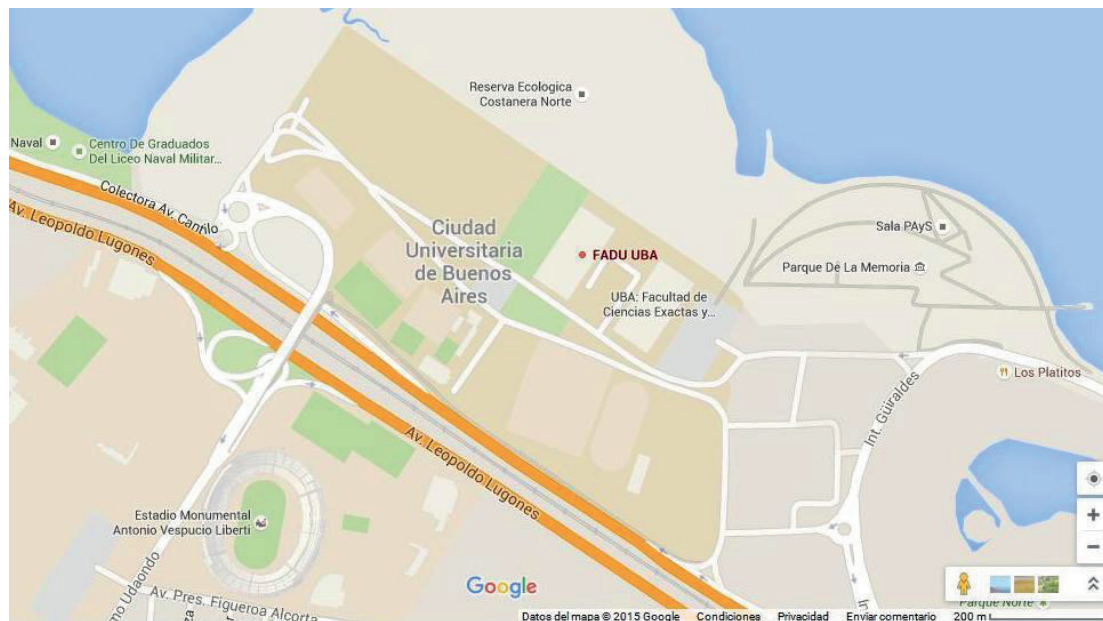


fig. 1 Collocazione del parco rispetto alla zona denominata Costanera, a nord della città



sul fiume e in particolare sulla costa nord, un'area fino alla sua costruzione piuttosto degradata e abbandonata, sospesa fra un paesaggio naturale non particolarmente valorizzato e un paesaggio urbano fatto di infrastrutture sparse in una zona periferica<sup>24</sup>. Quello del parco è uno spazio articolato in varie partiture che dispone di più luoghi con funzioni diverse che coesistono e si stratificano, dialogando reciprocamente: la piazza in cui si entra e il vero e proprio parco verde circostante in cui vi sono sculture e installazioni progettate per quel luogo, ma in cui si può anche semplicemente camminare, sedersi sul prato, fare jogging, giocare; uno spazio espositivo che ha sede nell'unico edificio del Parque, che ospita inoltre un centro di documentazione/archivio che, di volta in volta, espone alcuni dei suoi materiali più visivamente di facile accesso quali, per esempio, i disegni dei volti e in particolare delle espressioni di alcuni criminali e torturatori processati negli ultimi anni, da quando cioè, con il governo Kirchner l'amnistia venne abolita. Dal momento che non è possibile per le telecamere entrare nelle aule dei tribunali, alcuni *hijos* e *hijas* li hanno ritratti, producendo così documenti particolari in cui al gesto di registrazione e descrizione si aggiunge ovviamente il tratto dell'autore, la scelta del momento da cogliere, in breve la sua stessa interpretazione, emozionalmente complessa e non certo neutra, dei gesti e delle espressioni di criminali che tutt'ora continuano a negare le loro colpe. Sono spazi che dunque a volte interagiscono, altre mantengono le loro distanze e pratiche specifiche di consumo. E i tempi – il passato, le memorie a cui rimandano - vengono qui, grazie alle mostre e all'archivio, recuperati, e catalogati, e però



fig. 2 Mappa del parco e del monumento

anche riaperti e rivisitati, giocando inoltre su confini e contrasti spaziali, sensoriali e estesici: interni ed esterni; la terra e il fiume, la costa. D'altro canto, tra le missioni del Parque vi è la promozione dei diritti umani e la volontà di 'visualizzare', di rendere visibili, azioni tra di loro distinte (*distintas acciones*): il parque è cioè un luogo in sé performativo.

## VI. Il monumento e le ferite del passato

Ma l'elemento del Parque su cui vorremmo soffermarci brevemente è il *Monumentos a las victimas del terrorismo de estado*, disegnato da Alberto Varas e che evoca, nella sua forma spezzata, una ferita aperta che volutamente non può essere suturata. Il muro reca incisi i nomi delle vittime della dittatura, inclusi quelli dei desaparecidos, e assolve in questo una valenza funeraria per tutte quelle vittime di cui non è rimasta traccia. Questa funzione, in qualche misura sostitutiva a una vera e propria cerimonia funebre, era d'altra parte già implicita nella cerimonia di inaugurazione del Parco, a cui parteciparono tutte le associazioni e che ebbe il carattere di una sorta di ideale rito funebre, che ancora oggi viene celebrato da molti dei suoi visitatori che si trovano, per esempio, a gettare fiori nel fiume su cui il parco si affaccia. (fig. 3)

Osserviamo meglio la struttura del monumento. Vi sono diverse ragioni per cui questo monumento ha avuto sin dall'inizio una particolare importanza. Innanzitutto la sua posizione e il ruolo che viene ad assumere rispetto al rapporto tra città, costa e Rio de la Plata: un fiume anomalo a cui Buenos Aires, come aveva notato Le Corbusier, tendenzialmente volta le spalle<sup>25</sup>. È un fiume che assomiglia a un grande lago di cui non si vede l'altra sponda, o al mare, in realtà



fig. 3 Un rituale di commemorazione nel parco

un enorme estuario dalle acque torbide e fangose, lo stesso in cui venivano gettati i corpi ancora vivi dei detenuti nei terribili voli della morte. L'aeroporto, ancora oggi in funzione, da cui partivano i voli è peraltro a poche centinaia di metri, e l'ESMA, uno dei maggiori centri di detenzione e tortura durante la dittatura, e oggi anch'esso sito della memoria, è a poco più di un chilometro in linea d'aria.

Il percorso di attraversamento suggerito dalla struttura stessa del monumento è inoltre altresì significativo: si entra dal lato della città, ci si muove lungo il percorso a zig zag creato dai quattro lunghi muri tra di loro non collegati su cui sono incisi i nomi degli scomparsi, e poi si arriva al sentiero che permette di costeggiare il fiume, tra i pochissimi luoghi della città in cui si ha accesso diretto alla distesa del Rio della Plata, spazio in perpetuo movimento e tomba di molti corpi mai rinvenuti.

Il Rio de la Plata occupa inoltre un luogo molto particolare nell'immaginario sociale e culturale argentino e, in particolare dopo la dittatura, sono stati diversi i tentativi di dare una interpretazione, rielaborare, riuscire a catturare il potere indifferente di questo territorio senza luogo: come creare luoghi su una superficie così vasta e mobile, dove tutte le tracce per forza scompaiono? <sup>26</sup>. Le sostanze, come ci ricorda Ivan Illich, sono anche frutto di un lavoro di produzione e lenta ricostruzione, e le città sono fatte di materiali diversi, tra cui lo spazio urbano e l'acqua, entro i quali questo monumento si inserisce, e a cui prova a restituire un altro senso.

Nel sito stesso del parco si descrive il monumento come un taglio, come anticipato una ferita che rimane aperta. Le diverse placche, le singole mattonelle (in

tutto 30000) che rivestono i quattro muri non sono infatti tutte marcate da un nome: attendono ancora delle incisioni, man mano che gli antropologi forensi individuano altri resti e riescono a dar loro un nome (per ora ce ne sono circa 9000). Si procede per anno, dal 1969, molto prima dell'inizio della dittatura ufficiale, fino al 1983<sup>27</sup>, e i nomi sono posti in ordine alfabetico, accanto all'età che ciascuno aveva al momento della sua 'scomparsa': si documenta così da un lato l'ampiezza e l'estensione del terrorismo di stato, ma dall'altro si fornisce una sorta di tomba senza corpo, un luogo di commemorazione individuale, intima, ma anche collettiva e comunitaria, propria della città ma anche dell'intera nazione. (fig. 4, fig. 5)

Va certo detto che incidere i nomi dei 'caduti' è pratica assai antica e venerabile, oltre a essere senza dubbio tra le principali strategie di memorializzazione utilizzate nei monumenti più classici. Ma qui i nomi che compongono questo mosaico in fieri non sono quelli di eroi o caduti per la patria, bensì contro di essa, o almeno della concezione che se ne aveva durante la dittatura; non si tratta di valorosi combattenti, bensì di studenti e studentesse, sindacalisti, operai e operaie, che hanno subito torture, stupri, ma di cui, sopra ogni altra cosa, non doveva più esistere traccia. È in questo senso allora che il Monumento e le sue mattonelle incise possono costituire quella materialità dei desaparecidos di cui parla Gatti: le pietre diventano non solo un memento, ma una traccia ricreata e toccabile, materiale; una traccia, paradossalmente, non di ciò che non è più, ma non è.

Ed è dunque la dimensione del ricordo rispetto agli usi del monumento che risulta prevalente, e con essa la funzione del muro come ideale cimitero per

le vittime: spesso vengono inseriti fiori nel muro, in corrispondenza dei nomi; e inoltre le iscrizioni arrivano solo fino ad una certa altezza, che è quella di una mano allungata, in modo tale da consentire ai familiari ed amici di poter toccare il punto preciso della iscrizione della persona scomparsa. Si è anche dato il caso in cui una madre ha chiesto che la propria cerimonia funebre si svolgesse nel Parque e che le sue ceneri fossero poi disperse nel fiume, dove era scomparso anche il proprio figlio. In questo caso il Parco ha letteralmente assunto la funzione di luogo cimiteriale e rito funerario al tempo stesso.

Andrea Hussey (trad. mia) esprime in modo efficace il tipo di pratica della memoria che questa ferita di pietra può contribuire a sollecitare:

Il monumento di Varas attraversa uno spazio tra due linee: la linea retta del percorso pedonale che separa il monumento, e il parco nel suo complesso, dalla città; e la linea invece curva rappresentata dall'altro percorso pedonale che segue invece le sponde del fiume. Il monumento può allora essere letto tra, o grazie a queste due sue linee di frontiera, tra la città e il fiume. La memoria dei desaparecidos "interviene" tra queste due linee, tra queste due traiettorie". <sup>28</sup>

Lo spazio della memoria è tra le righe, si legge anche tra le righe, le linee tracciate dal monumento (*between the lines*): chiede, dice Hussey, di essere letto. O di essere uno spazio per leggere i nomi e il passato.

Il monumento, così come gli altri spazi del parco, interpretano così un tipo particolare di politica della memoria, che sceglie il ricordo attivo e non la protesta politica. Proprio negli anni in cui veniva avanzata la proposta del parco, le Madres si separarono infatti in due gruppi, tra di loro opposti dalla diversa





fig. 4 Struttura del monumento e percorso di attraversamento



risposta che ciascuno di essi aveva scelto di dare alle proposte di riparazione dell'allora governo: accettare un risarcimento dello stato, e riconoscere i resti delle figlie o dei figli scomparsi che man mano venivano trovati dagli antropologi forensi – dunque accettare la morte dei propri figli; oppure continuare a pronunciare lo slogan che aveva caratterizzato i primi anni della loro protesta: “Aparicion con vida”, e dunque tenere in vita la potenza della loro scomparsa, rifiutando, come si diceva sopra, il compromesso di una qualunque traccia materiale. È stata questa la linea tenuta dalle Madres della linea Bonafini, che tuttora continuano a rivendicare la non decidibilità della sorte dei desaparecidos e che, a differenza di quelle della Linea Fundadora, rifiutarono al momento della costruzione del monumento di far incidere i nomi dei loro cari in segno di protesta per i mancati processi ai responsabili.

In sintesi, il Parque è un esempio particolare di utilizzo dell'arte, dell'architettura e del design degli spazi urbani nel loro rapporto con le memorie traumatiche. È uno spazio dedicato a un insieme di opere d'arte che ricordano un evento; ma è anche un luogo che ospita diverse esposizioni artistiche che frammentano e re-interpretano il senso stesso di *quell'evento*, spesso collegandolo al presente, come dimostra l'ultima mostra tenutasi nello spazio espositivo di Anish Kapoor (27 maggio- 27 ottobre 2017) e intitolata *Destierro*, e cioè Esilio, dedicata ai rifugiati e agli sfollati dei conflitti contemporanei.<sup>29</sup>

La polisemia di valori e funzioni intrinseca a questo luogo è alla base di una altrettanto complessa varietà di usi e pratiche che si possono svolgere nel parco, spesso in tensione valoriale fra loro. Alcuni infatti



fig. 5 Dettaglio del muro

lo vorrebbero un contro-monumento che abita uno spazio pubblico: contro-monumento perché non è un oggetto statico, non prova, come si diceva, a congelare la memoria celebrandone gesta e successi; bensì, è un luogo: mostra i fatti in silenzio e rende visibile ciò che non può essere narrato.<sup>30</sup>

Ma in realtà, come speriamo anche molto brevemente di aver dimostrato, il Parque rappresenta una narrazione potente ed efficace che continuamente si rinnova, senza per questo celebrare memorie o annullando la sua potenzialità di luogo che si può anche solo attraversare o di cui godere in una giornata di sole, dimentichi delle altre sue funzioni.

## VII. Conclusioni: dare un luogo, dare un nome

Nel nostro contributo abbiamo intrecciato una riflessione di tipo filosofico sulle condizioni semiotiche di accesso al lutto, attraverso la categoria di "grievability" e di "nuda morte", a una sulle politiche della memoria, e su come queste ricadono sullo spazio urbano. Abbiamo visto come nel caso argentino e della *desaparición* la violenza si è abbattuta sulle vite e sulla morte, in particolare disarticolando quella configurazione semiotica di elementi – nome, corpi, storie, localizzazione – che costituiscono le condizioni socio-culturali per l'elaborazione del lutto. L'attività politica di soggetti come *Las Madres* e *Las Abuelas* di Plaza de Mayo – prima concentrata sul voler sapere le sorti dei propri cari scomparsi e poi nel rivendicare verità, giustizia e la possibilità stessa di piangerne la perdita – hanno di fatto posto le basi per una graduale ricostruzione delle condizioni semiotiche del lutto. L'esposizione dei volti e dei nomi nelle manifestazioni di protesta ne hanno reso presente



fig. 6 Statua di Claudia Fontes "Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez", un giovane scomparso a 14 anni

l'assenza. Il graduale stabilirsi nel paese di un regime di tipo democratico si è accompagnato poi a una istituzionalizzazione, sebbene non pacifica né lineare e unanimemente condivisa - come dimostrano gli ultimi fatti - della memoria dei desaparecidos. Dare un luogo, dare un nome: sono forse queste le grandi funzioni semioticamente rilevanti del Parque de la Memoria. Il muro che elenca i nomi degli scomparsi, li localizza temporalmente e spazialmente, dà loro un posto dove essere ricordati davanti al Rio de la Plata, il "non-luogo" in cui tanti perirono. Tuttavia nel dis-orientare la città, ridefinendo il suo rapporto con l'anti-spazio del fiume, il Parque de la Memoria non è solo un luogo dove performare il lutto: mettere un fiore, leggerne e accarezzarne i nomi incisi sulla pietra del muro. Il Parque de la Memoria è anche un luogo aperto al futuro, a pratiche eccentriche e non proprie del lutto: da esposizioni artistiche a attività di intrattenimento e piacere come passeggiate o picnic, in questo ricordando il memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa di Berlino (sebbene in quel caso gli usi del memoriale che si sono affermati non erano stati previsti in fase di progettazione e sono tuttora contestati<sup>31</sup>). Guardando quel luogo senza territorio che è il Rio de la Plata, così come fa la statua di Claudia Fontes, il cittadino, il turista e il passante possono immaginare: ciò che è stato di quelle vite, di cui non sapremo mai tutto; ciò che avrebbe potuto essere se non fosse intervenuta la violenza della dittatura; ciò che sarà, nonostante tutto. (fig. 6)

#### Note:

1. Il progetto *Memosur* - A Lesson for Europe: Memory, Trauma and Reconciliation in Chile and Argentina è stato finanziato dall'Unione Europea nell'ambito delle azioni IRSES-Marie Curie e ha coinvolto Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), Pontificia Universidad Católica de Chile, University of Nottingham (Regno Unito) e Università di Bologna (come coordinatrice del progetto).
2. Judith Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, Verso, London, 2009.
3. Judith Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, Verso, London, 2009, p. 42-43 (trad. mia).
4. Judith Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, Verso, London, 2009, p. 24 (trad. mia).
5. Roberto Esposito, Terza persona. *Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino, 2007.
6. Kevin O'Neill, "There is no more room: cemeteries, personhood and bare death", *Ethnography* (2012), 13 (4), 510-530, p. 12 trad. mia.
7. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995.
8. Roberto Esposito, Terza persona. *Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino, 2007, p. 71.
9. Jean Comaroff, "Beyond Bare Life: AIDS, (bio)politics, and the Neoliberal Order", *Public Culture* (2007), 19 (1), 197-219.
10. Federico Oliveri, "Where are our sons?: Tunisian families and the repoliticization of deadly migration across the Mediterranean Sea", in Lynda Mannik, *Migration by boat. Discourses of trauma, exclusion and survival*, Berghahn books, New York, 2016, pp. 154-177.
11. Daniele Salerno, "Stragi del mare e politiche del lutto sul confine mediterraneo", in Gaia Giuliani, *Il colore della nazione*, Le Monnier, Milano, 2015, pp. 123-239.
12. Emilio Crenzel, *The Memory of the Argentina Disappearance*, Routledge, New York, 2012.
13. Emilio Crenzel, *The Memory of the Argentina Disappearance*, Routledge, New York, 2012, p. 31.
14. Patrizia Violi, "Disappearance, mourning and the politics of memory", in Adam Sharman, Milena Grass Kleiner, Anna Maria Lorusso and Sandra Savoini, *Memosur/MemoSouth. Memory, Commemoration and Trauma in Post-dictatorship Argentina and Chile*, Critical, Cultural and Communications Press, London, 2017, pp. 35-55.
15. Cecilia Sosa, *Queering acts of mourning in the aftermath of Argentina's dictatorship: the performances of blood*, Tamesis, Woodbridge, 2014.
16. Di una possibile cartografia dei luoghi in cui la legge ha abdicato per lasciare spazio a uno stato d'eccezione discutono Pamela Colombo e Estela Schindel in *Introduction: The Multi-Layered Memory of Spaces* in Pamela Colombo

e Estela Schindel, *Space and the Memories of Violence: Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, 2014, Edizione Kindle, pp. 1-18.

17. Queste leggi furono promulgate sotto il governo di Alfonsín: la *Ley de Punto Final* nel 1986 e la *Ley de obediencia debida* nel 1987, dunque pochi anni dopo la fine della dittatura. Sostanzialmente, furono leggi che portarono all'amnistia dei reati commessi durante la dittatura, e ritardarono i processi contro i responsabili fino agli inizi del nuovo secolo, quando il governo di Nestor Kirchner abrogò entrambe le leggi. Da allora vennero avviati i processi (*los juicios*) contro i responsabili della sparizione di migliaia di persone, e anche contro gli effettivi torturatori e assassini, alcuni dei quali ancora non conclusi. Si veda Emilio Crenzel, *The Memory of the Argentina Disappearance*, Routledge, New York, 2012, p. 31.

18. Su questo il dibattito è vasto: si veda in particolare Daniel Feierstein, "Political Violence in Argentina and its Genocidal Characteristic", *Journal of Genocide Research* (2006), 8(2), 149-168.

19. Patrizia Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano, 2014.

20. Gabriel Gatti, *An Orderly Landscape of Remnants: Notes for Reflecting on the Spatiality of the Disappeared*, in Pamela Colombo e Estela Schindel, *Space and the Memories of Violence: Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception*, cit., Edizione Kindle, pp. 176-187.

21. Si veda Andreas Huyssen, "El Parque de la Memoria. The Art and Politics of Memory", *ReVista. Harvard Review of Latin America*, Winter 2001, <https://revista.drclas.harvard.edu/book/el-parque-de-la-memoria>

22. Così scrive Daniel Lipovetzky, Segretario dei Diritti umani, a nome del Governo della città di Buenos Aires nelle pagine che aprono il catalogo del Parco della Memoria: Daniel Lipovetzky, *Institutional*, in Nora Hochbaum e Florencia Battisti F., *Catálogo Institucional Parque de la Memoria*, Buenos Aires: Consejo de Gestión Parque de la Memoria Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010, 12-13, [https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/pdm\\_catalogo\\_2010](https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/pdm_catalogo_2010).

23. Nel 2009 il Parco ottiene inoltre uno statuto speciale, che gli permette di non dipendere finanziariamente più dal governo della città o della nazione. In questo modo, è in parte salvaguardata la sua esistenza al di là dei cambiamenti delle politiche della memoria che ciascun governo decide di attuare, ovvero di cancellare.

24. Uno degli due autori di questo scritto ha già pubblicato insieme a Patrizia Violi un saggio sul Parco, in cui veniva preso però in considerazione, a differenza di ciò che qui

si sta cercando di fare, il ruolo delle opere d'arte e delle installazioni (permanenti o temporanee) lì ospitate: Cristina Demaria e Patrizia Violi, "Arte e memoria. Il Parque de la Memoria y de los derechos humanos de Buenos Aires", *Storicamente*, 13 (2017), no. 7, <https://storicamente.org/parque-memoria-buenos-aires-violi-demaria>.

25. Questo particolare viene ricordato da Estela Schindel nel suo saggio *A Limitless Grave: Memory and Abjection of the Río de la Plata*, in Patricia Colombo e Estela Schindel, *Space and the Memories of Violence: Landscapes of Erasure, Disappearance and Exception*, cit., Edizione Kindle, pp. 188-210.

26. Anche in questo caso, ho tratto e rielaborato queste osservazioni dal saggio di Schindel citato nella nota precedente.

27. Non vi è qui spazio per approfondire il fatto che le prime sparizioni, e la violenza di stato, iniziarono ben prima del 1976, anno del colpo di stato. Iniziarono a partire dal ritorno di Peron in Argentina, e quindi dalla instabilità politica seguita alla sua morte e al breve governo dalla sua seconda moglie Isabel Peron. Si veda Emilio Crenzel, *The Memory of the Argentina Disappearance*, Routledge, New York, 2012.

28. Sto qui traducendo le riflessioni di Huyssen, tratte dal testo on line citato nella nota vii: "El Parque de la Memoria. The Art and Politics of Memory", cit., <https://revista.drclas.harvard.edu/book/el-parque-de-la-memoria>

29. Si veda la sezione del sito del Parque espressamente dedicata alla Mostra di Kapoor: <http://parquedelamemoria.org.ar/portfolios/anishkapoor/>

30. Edoardo Maestripietri, Memoria y paisaje, in Nora Hochbaum e Florencia Battisti, Catálogo Institucional Parque de la Memoria, Buenos Aires, Consejo de Gestión Parque de la Memoria Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2010, 31-48, [https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/pdm\\_catalogo\\_2010](https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/pdm_catalogo_2010).

31. Irit Dekel, *Mediation at the Holocaust Memorial in Berlin*, Palgrave, Basingstoke, 2013.



## Edificio commemorativo *La Casa della Rivoluzione*, un indicatore della trasformazione dell'identità urbana a Nikšić

### Memorial Building *Home of Revolution*, an Indicator of Urban Identity Transformation of Nikšić City

L'obiettivo di questo lavoro è quello di presentare uno dei più grandi, ancora incompiuti, edifici commemorativi dell'ex-Jugoslavia, la Casa della Rivoluzione, progetto di Marko Mušič, le cui realizzazioni sono iniziate nel 1977 nella città di Nikšić, Repubblica di Montenegro.

L'edificio ha un ruolo duplice, è un edificio commemorativo dedicato alle lotte di liberazione della Seconda Guerra Mondiale e un centro culturale. Nel corso del tempo, la Casa della Rivoluzione è stata percepita in modo diverso dai cittadini, da elemento principale dell'identità urbana e di orgoglio, ad elemento negativo negli anni '90, durante la guerra civile in Jugoslavia, quando l'edificio è diventato l'antitesi di tutto ciò che dovrebbe rappresentare.

Anche oggi ci sono opinioni diverse su di esso. Una parte dei cittadini ha un'opinione negativa a riguardo, mentre altri vogliono che l'edificio venga completato, consapevole del suo valore storico.

The task of this paper is to present one of the biggest, still unfinished memorial building in former Yugoslavia, the *Home of Revolution*, project by Marko Mušič, whose constructions began in 1977 in Nikšić city, Republic of Montenegro.

The building has a combined role, it is memorial buildings dedicated to liberation struggles in World War II and cultural center. Over time, *Home of Revolution* has been differently perceived by citizens, from the main element of urban identity and pride to the negative element of urban identity during the civil war in Yugoslavia in 90's when building became the antithesis of everything that is supposed to represent.

Even today there are different opinions about the building. A part of the citizens has a negative opinion about it, while others want the building to be completed aware of its historical value.



Vladimir Bojković

Vladimir Bojković finished his PhD at Università Politecnica delle Marche, Dipartimento di Ingegneria Edile e Architettura in Ancona, in 2018. He is interested in a architectural/urban city identity phenomenon, its methodological approach determination and its problems of continuity and discontinuity.

Parole chiave: Nikšić, Montenegro, identità, Casa della Rivoluzione

Keywords: Nikšić, Montenegro, identity, Home of Revolution

In the former Yugoslavia during the seventies, it was common to build memorial monuments and buildings dedicated to memory of victims killed during the liberation struggles in World War II or to the victories on Fascists and Nazis during this war. One of the biggest memorial buildings called the Home of Revolution, that is still unfinished, began with constructions in 1977 in the city of Nikšić, republic of Montenegro, when the Yugoslav competition for this building won Slovenian architect Marko Mušič in 1976. Construction was stopped in 1989 and in 1992 the building was preserved. Marko Mušič was born in Ljubljana in 1941. He studied and graduated in 1966 in Ljubljana under mentorship of professor, architect Edvard Ravnikar (1907-1993). He continued his studies in Denmark with professor, architect and archeologist Ejnar Dyggve (1887-1961) and in the U.S. with architect Louis Kahn (1901-1974).<sup>1</sup> Architect Mušič is the author of a recognizable style. In his career he designed a numerous objects of different purposes and typologies. It is possible to make, conditionally said, the division of his work into three periods. The first period represents the time after the completion of studies in which architect receives a large number of awards at architectural contests throughout Yugoslavia. The second period mainly relates to the construction of memorial and cultural objects, that were mostly built after winning the Yugoslav architectural competitions during the seventies. The third period relates to the mid-eighties of the last century to the present. It is a period that synthesizes many of the leitmotifs and stylistic features of Mušič's architecture. Urban conditions, on which will be built Home of Revolution, are based on the second post-war urban plan of Nikšić city, which was made by Planning

Institute of Architecture, Civil Engineering and Geodesy from Zagreb, in 1954. The designers were professors Joseph Sajsel and Dragan Boltar. It is important to note that this urban plan for the first time clearly defined and determined wider and narrower area of city. The quality of this urban plan was reflected in the fact that it has fully accepted the basic principles of the first regulatory plan as a base from which the modern city developed. The result was a continuity in the development of the city. Also, the quality of this plan is reflected in the proper positioning of the important social structures and buildings in a continuous strip along the historic core. (fig.1)

Although this plan was envisaged that the buildings are single-storey and double-storey, city planners submitted series of buildings with three or four storeys even five or six storeys which was in stark contrast to the plan from 1958.<sup>2</sup>

### **The Home of Revolution building, some characteristics**

The Home of Revolution building is symbolically designed to celebrate the courageous role played by the citizens of Nikšić in liberation struggles with the partisans against Nazism and Fascism. In addition to the commemorative role, the building was supposed to be a place for all cultural events in the city that would be reminiscent of the glorious past and also to bring new and modern trends. (fig. 2)

The Yugoslav Journal of Architecture, Urbanism, Design and Applied Art "Architecture" No. 158-59 from 1976 was dedicated to the cultural objects. Among the many objects, the Home of Revolution was presented. The text about this building presents the view on the

creation of architectural space in specific, Yugoslavian conditions:

"First of all, we consider that with all the forces and in spite of the internationalized schemes of modern architecture, we need to preserve the identity of our space, our customs, our traditions and temperament. And secondly, we need to conceive an inspired, dynamic architecture that is not a formal backdrop, but a wealth of all internal and external spaces with the maximum possibility of adapting to the concrete situation. Still, it remains within the limits of our technology and materials, within the limits of rational constructions and creative logic."<sup>3</sup>

From this quote, there are a few things clear. First, the Home of Revolution project insists on the identity of the space in which the building will be built. Although the relation of the building to the built space is almost abstract, it is clear that the form originated from the morphology of the surrounding hills and mountains that borders Nikšić. It is also interesting that text mentioned the temperament of the Yugoslav and the form that most suit it. Is the calm horizontal volume, which gradually grows into a vertical volume, a spatial interpretation of the Yugoslav temperament, it is an open question. Often, the Home of Revolution is interpreted as an utopian project. We think that this should not be exactly the case. From the quote it can be clearly seen that the Home of Revolution is designed for the real conditions of the technology and materials with rational constructions. If an object is not completed due to historical circumstances, it does not necessarily have to be an utopian project.

This building represents a symbolic synthesis of the memorial and cultural contents. The memorial



fig. 1 Location of the building in the city matrix.  
Source: [www.google.com/maps](http://www.google.com/maps)

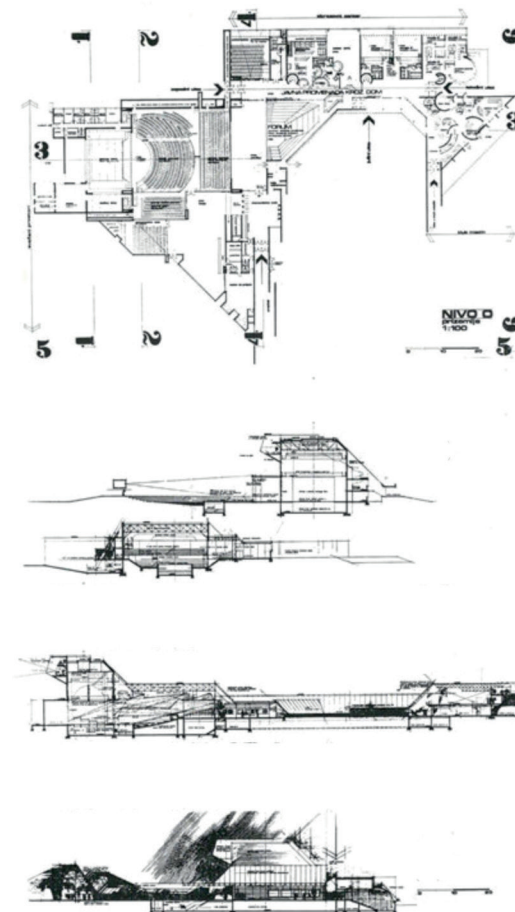


fig. 2 Entrance, ground floor of the building with cross-sections  
"Arhitektura" n. 158-159, 1976



contents are located along the building in corridors and halls. It seems that architect wanted to remind visitors on their way to the hall and the rooms where the cultural contents were placed, that thanks to the lives and sacrifice of the liberators, they can freely enjoy the culture. Also, the building through the memorial role was reminding about the victims of other Yugoslav nations, so the ideas and values on which Yugoslavia was built were promoted too. In this way, the building seems to be the guardian of memories. In the design and compositional context, the Home of Revolution has an emphasized, horizontal character that is harmoniously leveled. From the horizontal base, on the western part, the area of the theater scene rises slightly. In the context of the form there is even a certain association with the Egyptian sphinxes.

It is difficult to say precisely to which architectural style the Home of Revolution belongs to. Evident use of concrete and its design features make this building brutal. Is it possible to talk about the spark of postmodernism in this work by architect Marko Mušič, remains an open question to be discussed. It is interesting that in almost the same time period, when the Home of Revolution was designed and built, another building, which Charles Jencks labeled as the epitome of postmodernism, was also designed and built, the Neue Staatsgalerie building by architect James Stirling.<sup>4</sup>

The Neue Staatsgalerie was designed after Stirling and Wilford won competition in 1977. Building was constructed between 1979 and 1984. The design echoed the neoclassical design of the older building. Elements also alluded to Stirling's earlier, unbuilt designs, as well as making reference to the Altes Museum in Berlin, the

Guggenheim Museum in New York and the Pantheon in Rome.<sup>5</sup>

What are the similarities and differences between these two buildings? The main similarities relate to the treatment of some spatial solutions, primarily halls and access paths. Also, a certain similarity can be seen in the relation between the full surfaces and openings and the relation between the mass of walls and glass surfaces, but also to the use of steel structures as composite elements. The differences relate mainly to the relation to the built context. While the connection between The Neue Staatsgalerie and the environment is obvious and logical in shaping the continuity of the built space, the Home of Revolution is connected with the environment in an almost abstract way, although the reference to traditional Montenegrin gathering places called *gumno* attempt to invoke the past.

It is interesting the way in which these two buildings treat monumentality. The Neue Staatsgalerie incorporates sandstone and warm natural elements of travertine in classical forms, contrasting with bright pink and blue steel handrails and industrial pieces of green steel framing system. Monumentality seems to be calm with compositional solutions and a specific usage of material. On the other hand, the Home of Revolution monumentality stands out with the composition of a gradually growing horizontal which is opposed by the vertical volume on the west side. The coldness of concrete on this object is accentuated by usage of dark, blue glass. The atmosphere obtained in this way is unusual and mystical. One thing is certain, both objects offer a strong semantic and symbolic interpretation. (fig.3)

The original plan provided that the Home of Revolution



fig. 3 Space interpretation, Home of Revolution and the Neue Staatsgalerie.  
collage made of photo from private archive (Home of Revolution, Marko Mušič) and photo taken from site [archi-learner.blogspot.it](http://archi-learner.blogspot.it) (The Neue Staatsgalerie, James Stirling)



should have 7,000 square meters, but because of the request of political structures it grows on the 22 000 square meters. The project is anticipated that the building can accommodate 7,000 visitors, which at that time represented a quarter of the population of the city. The building is designed to have the following facilities: a large amphitheater with 1200 seats, a summer amphitheater, cinema, conference halls, radio and television centers, libraries, educational centers, art studios, galleries, a youth center, a national restaurant etc. Finally, a memorial of the building occupied only 250 square meters.

When Yugoslavia broke up in 1991, there was a suspension of construction of all federal projects including "Home of Revolution". Today the building is completely abandoned and left to time. (fig.4)

### Organization of space, network of cultural and memorial contents in Home of Revolution

In the Bulletin No. 1, the Committee for the Construction of the Home of Revolution presented a detailed description of the spatial form of the building. By entering the urban reality and transferring from urban matrix to the spatial essence of the Home of Revolution, it was noted that the main problem and the key to a successful life and work of all the programmed content is in live action, inclusion and participation of the widest circle of citizens.

The ambience of public passage through Home of Revolution is ambience where passer-by the way is facing with activities and events in which can participate.

The ground level is rising slightly to a terrace of the Park which is open to the sun and greenery, creating



fig. 4 Home of Revolution, today.

Source: documentary film "Revolutionary Home" by director Sead Šabotić

a quiet oasis and a humanized shell that protects the Home from the noise and the dynamics surrounding roads. (fig. 5)

Open squares are the spaces for multiple purposes, which over the glass shell extends to the building, creating a public promenade, the contact zone outside-inside. It is an area that is a part of the building which is climate-controlled environment that is at once always open and passable in all directions of the public movement. Thus, the basic structure of the building directly connected to the city network footpaths.<sup>6</sup>

In the Catalog of the winning solution, printed in Nikšić in 1978, a detailed description of the interior space and content was given:

Passage of public promenade through the building represents a major move by the spine of experiencing the activities in the building. Like a city street in sequent series of different environments, promenade goes from the east entrance and free fair with books and artistic products and design activities with the youth club to an open forum, which, like the town square is a functional extension, intended for spontaneous and organized activities on the hub west entrance and the transition to a group of memorial space.

Instead risking that workrooms would be unused, placed somewhere on the side, or that work in them give institutional character of the school, everyday crossing through the Home can not be without meeting the educational center at least passively. Going from the essence of creativity that has every man, and that can be slowly lost in the tempo of life and schematized routine, all the efforts of disposition and organization of this part of the Home, are in the

creation of a creative environment and open contact with passers actions and activities.

The sequence and character of the rooms in the level of movement through the building provides contact with the contents of the most interesting groups:

- Universal lecture hall, complemented by an open public forum along the promenade (lectures, meetings, public forums, spontaneous discussions, etc.)
- Library with a niche for reading of periodicals, open to the promenade and the open reading rooms to the green atrium. All funds are available for the visitor.
- A group of artistic activities by location and the opening is the most intensely associated with youth club. Passers, of public promenade in the work of these activities, is informed by improvised exhibition in spatial niches that is supplemented with permanent exhibition gallery, creating a challenging direct involvement in the operation.

Those contents are complemented with store items for participating in the studies like drawing supplies, paints, books, instruments etc. Loft Gallery, presented in the airspace of the promenade, includes the study room for historical and socio-political, literary and theoretical circles with club extensions, contact zones and a number of separate niches for individual and group work with the discussion.

#### Glass promenade

The characteristic circular form, as a sign in the landscape architecture of the Home, represents an informal gathering spaces, spaces of human contact, rest areas and knots of spontaneous events in the linear dynamics of today's man. With such

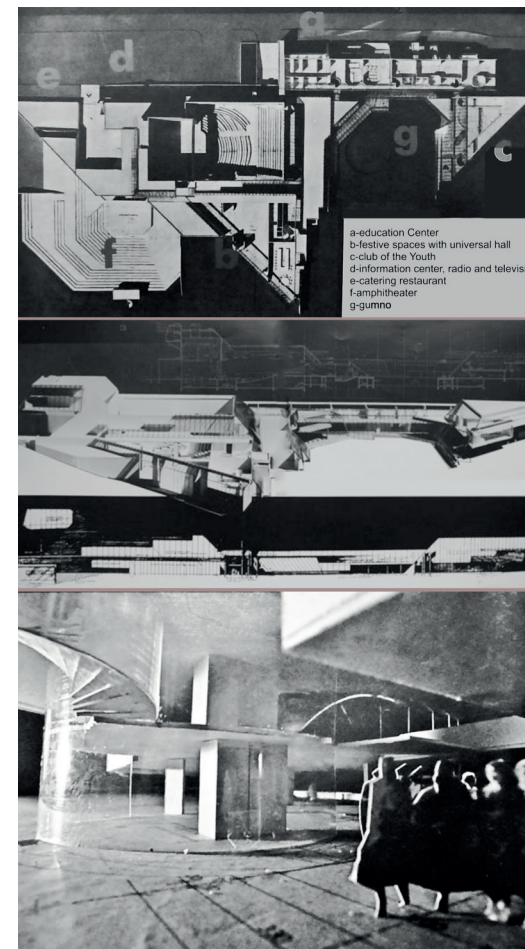


fig. 5 Scale model of the building.  
Source: the original catalog of construction of "Home of Revolution"



a connotative celebration, circle and its segments become symbolically and substantively linked with the traditional Montenegrin social life presented in the formation of gumno.

Artistic study spaces of drama, music, ballet, sculpture, painting and design as well as libraries and universal classrooms are located in a three storey space beneath the glass roof with northern diffuse lighting.

Working in the studio is constantly present in the visual area of the promenade. Direct access to the stands allow, encourage monitoring of public exercises and improvised performances while they necessary support area is located below promenade at the level of the main phase of study.

#### *The ceremonial spaces with a large hall*

Memorial Propylaea, of the main entrance and in the formal spaces with purpose hall and youth club, are stretching as spatial plastic markings deep through the green belt coinciding directions of the entrance, while in the longitudinal movement are transient portals among the sequences of the southern parks. Freely waving contour of the depth plans could tie the wealth skyline of square to the distinctive interweaving blue silhouettes of the surrounding mountains, the unique poetic scene that nature gave to Nikšić.

The complex group of large hall with memorial aura and exhibition space is multi-system rooms, which is possible, with minimal changes, to adapt to real-life situations and events. Schedule of major side room in the general is such that It is possible to combine them in mergers and divisions.

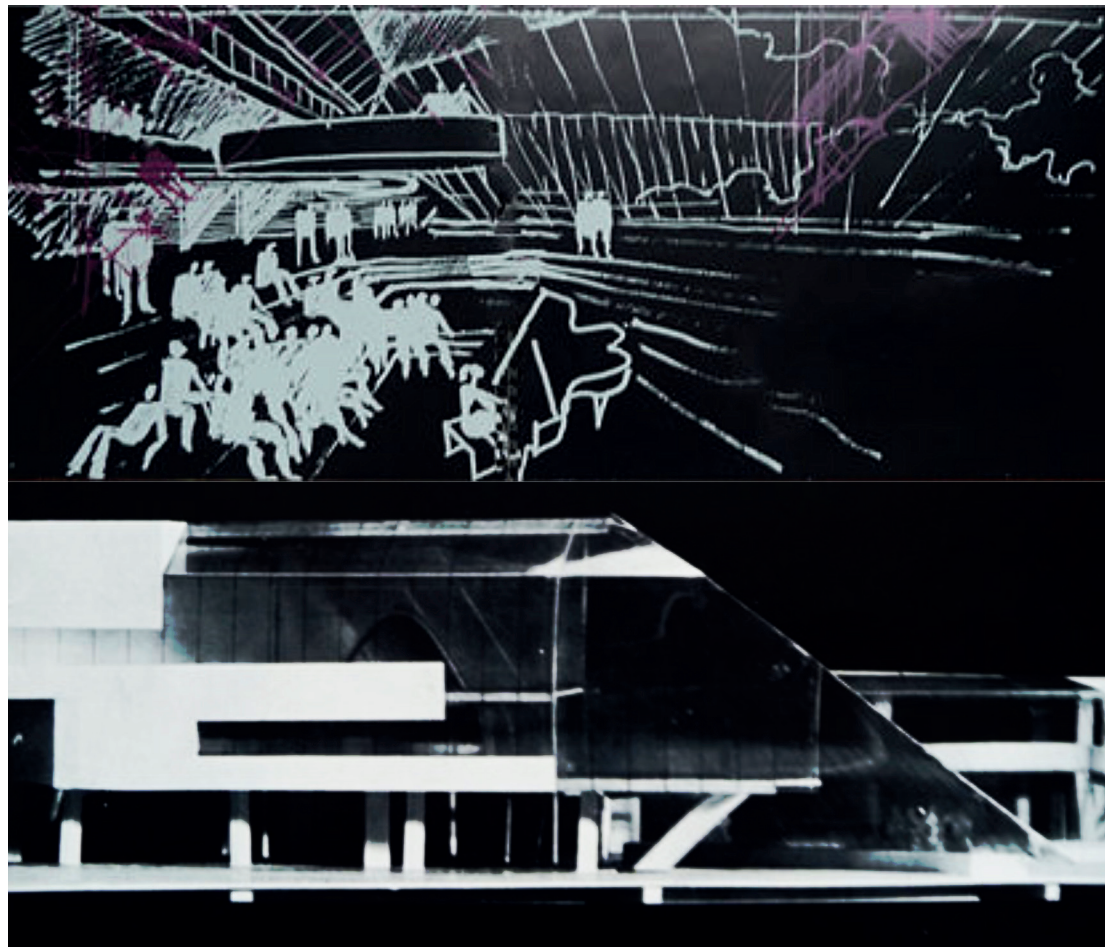


fig. 6 Scale model of the Youth club and crystal ballroom  
Source: private collection

Youth club with crystal ballroom

Events in the youth club are very diverse. The contents are arranged in four main levels associated by glass covered promenade in support of mental representations of the physical unity of the Home. The landscape of the large hall youth club hanging in the air space above the public promenade could be, in a spatial solution, a particular attraction.

Inside the glass shell, as a segment of a large crystals, separates the air space of the public promenade. Thus it is possible to maintain different heating regime and the necessary acoustic insulation and still to guarantee the visual presence of events in the hall in the wider area of the Youth Club and the entire building, also the Lenin Square. (fig. 6)

In a wide range of uses and purposes of the Youth Club hall, transferring programs from drama, dance or music studies would have to become an everyday habit as much as the experience of time that young visitors has in one of the studios, which will all create an atmosphere where work and leisure, enjoyment and creation are connected.<sup>7</sup>

**Home of Revolution, transformation of identity over time**

Not long after Tito's death in 1980, started anti-bureaucratic revolution with a deep political and economic crisis that will lead to the gradual suspension of the construction of the Home of Revolution.<sup>8</sup>

Over time, disappeared blue glass which has coated the building and then lower steel elements. There were water and groundwater that have flooded most of the basement rooms. Building has become a place for the homeless and drug addicts. From the moment



fig. 7 Auditorium, today



of the construction of this building in an accident claimed the lives 15 people.

It is interesting to note that during the construction, about 50 million DEM was spent, around 400 tons of steel and so much concrete that it was possible to make 3000 comfortable apartments or 50 buildings of 14 floors.<sup>9</sup>

In the former Yugoslavia there used to be a great number of different nations and ethnic groups and yet this country was a unity of all the people. The Home of Revolution symbolically represented the spirit and unity of Yugoslavia. During construction, the building has become one of the main elements of urban identity and pride of all citizens. (fig.7)

However, when it came to ethnic conflict and civil war in Yugoslavia, it disappeared the political base and ideology of unity. At the same time disappeared the ideas on which it was conceived the Home of revolution.

## Conclusion

Home of Revolution has become a negative element of urban identity in the Nikšić. The building is not finished and never used. Over time, the building became the antithesis of everything that is supposed to represent. In this way become a negative element of urban identity. A large number of citizens think that this building should be demolished although in the construction of this building participated these same people who for decades have been giving the 3 per cent of their salary as a contribution to construction. However, many citizens are aware of the historical value that this project had and they agree that the building should be completed. The idea of the unity

of diversity, on which the Home of revolution is based should be still guiding idea, especially for future generations.

In November 2015, the Ministry of Sustainable Development and Tourism of Montenegro announced an International, public, conceptual, one-stage, anonymous competition for the Architectural solution of the adaptation and reconstruction of the Home of revolution building in Nikšić. Nine works were received for the competition and the expert jury, in March 2016, decided that the best solution was under the code 300666 by the authors SADAR + VUGA (Slovenia) and HHF Architekten (Switzerland). This solution developed a 10/20/70 strategy. This means that 10% of the surface of the object will be used for different contents and activities, 20% of the surface will be public promenades and 70% of the surface will be closed to the public and adopted and used in some better times.

Time will show what the fate of the House of Revolution will be.

## Notes:

1. Taken from the website <http://www.ateljemarkomusic.si/biography.html>
2. Vladimir Bojković, *Continuity of the Nikšić city development through urban plans after World War II*, VI International conference #Architecture and Urbanism after Second World War, Protection as Process or Model, Institute for the Protection of Cultural Monuments, Belgrade, 2015, pp. 44-46
3. Marko Mušić, *Dom revolucije, Nikšić*, Arhitektura, Savez arhitekata Hrvatske, Zagreb, 1976, no 158-59, pp. 129-132
4. Charles Jencks, *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-Modernism*, Yale University Press, 2002, p. 110
5. Paul von Naredi-Rainer, *Museum Buildings: A Design Manual*, Birkhäuser, Basel, 2004, pp. 70-72
6. Odbor za podizanje "Doma revolucije", *Dug revoluciji*, Bilten 1, Nikšić, 1976
7. Odbor za izgradnju "Doma revolucije" u Nikšiću, *Katalog pobjedničkog rešenja*, Nikšić, 1978
8. Sunčica Milošević, *Seeking identity in Former Yugoslavia's Architecture*, Master thesis, University of Cincinnati, 2013, p. 102
9. Isidora Damjanovic, *Anarhija od betona*, Studentski časopis Indeks, br 32, pp.30-35

## Il mutato lutto della Guerra di Secessione: l'apertura dei memoriali a nuovi significati

### Confederate War Grief Transformed: the Openness of Memorials to New Meanings

I memoriali della Guerra Civile negli Stati Uniti rappresentano la complessa memoria nazionale di una guerra intestina, tutt'ora contestata, su questioni di schiavitù, equità sociale e valori pubblici. Oggi si assiste a un acceso dibattito sui monumenti che onorano i comandanti e i soldati confederati. Per molti, la memoria sociale originale è scomparsa e i significati ad essi attribuiti si sono spostati dalla relazione con i caduti di guerra, o dal culto della "causa persa", a simboli di schiavitù e di supremazia bianca. Le loro forme sono aperte a nuove interpretazioni legate alla soggettività umana e alla loro localizzazione. Questi memoriali glorificano il razzismo o assorbono la memoria storica del lutto? Questo articolo esamina il dibattito in corso sui memoriali della Guerra di Secessione, come prova del ruolo potente dei monumenti nella città e del loro mutevole significato.

Civil War memorials in the United States represent the difficult national memory of a still contested internecine war over slavery, social equity, and public values. Today there is a heated debate about physical monuments honoring Confederate leaders and soldiers. For many, the original social memory has disappeared and meanings attributed to them have shifted from association with war dead, or the cult of the "lost cause," to symbols of slavery and white supremacy. Their forms are open to new interpretations connected to human subjectivity and situatedness. Do these confederate memorials glorify racism or absorb the historical memory of grief? This paper examines the ongoing Confederate war memorial debate as evidence of the powerful role of monuments in the city and their changing meaning.



Phoebe Crisman

Phoebe Crisman AIA is Associate Professor of Architecture at the University of Virginia, USA, where she directs the *Global Environments + Sustainability* program. Her recent publications include chapters in *Transgression: Towards an Expanded Field of Architecture*, *Peripheries*, *The Hand & the Soul*, and *Agency*. Educated at Harvard and Carnegie Mellon Universities, she practices with Crisman+Petrus Architects.

Parole chiave: memoria sociale, commemorazione, memoriali di guerra, Guerra Civile Americana, schiavitù

Keywords: social memory, memorialization, war memorials, US civil war, slavery

Physical memorials erected to commemorate grief wrought by war are prominent in contemporary cities around the world. The ongoing debate about Confederate memorials in the United States is evidence of the powerful role of monuments in the city and their ever-changing meaning. These memorials represent the difficult national memory of a still contested internecine war over slavery, social equity, and public values (fig. 1). For many, the original social memory has disappeared and meanings attributed to them have shifted from association with war dead, or the cult of the “lost cause,” to symbols of slavery and white supremacy. Their forms are open to new interpretations that are dependent on human subjectivity and situatedness. Do these confederate memorials glorify racism or absorb the historical memory of grief?

In the United States over seven hundred public monuments and 1500 public symbols honor the Confederate side of the American Civil War that raged between 1861 and 1865.<sup>1</sup> (fig. 2) The war was fought over the Confederate or Southern States’ rights to perpetuate slavery. The Northern States fought to end slavery and preserve the Union. After 750,00 soldiers were killed<sup>2</sup> and more than one million were wounded, the North was victorious, slavery was abolished, and over four million slaves were freed. As noted by historian David Blight, “The most immediate legacy of the war was its slaughter and how to remember it. Death on such a scale demanded meaning.”<sup>3</sup> For instance, the American national holiday of remembrance, Memorial Day, began immediately after the Civil War as *Decoration Day*. Over time the history of the losing Confederate side was rewritten and collective public remembrance was embodied in physical memorials erected mostly in Southern cities and towns.



fig. 1 Protesters at Lee Circle in New Orleans, May 2017 (Bryan Tarnowski, *The New York Times*)

## A NATION DIVIDED

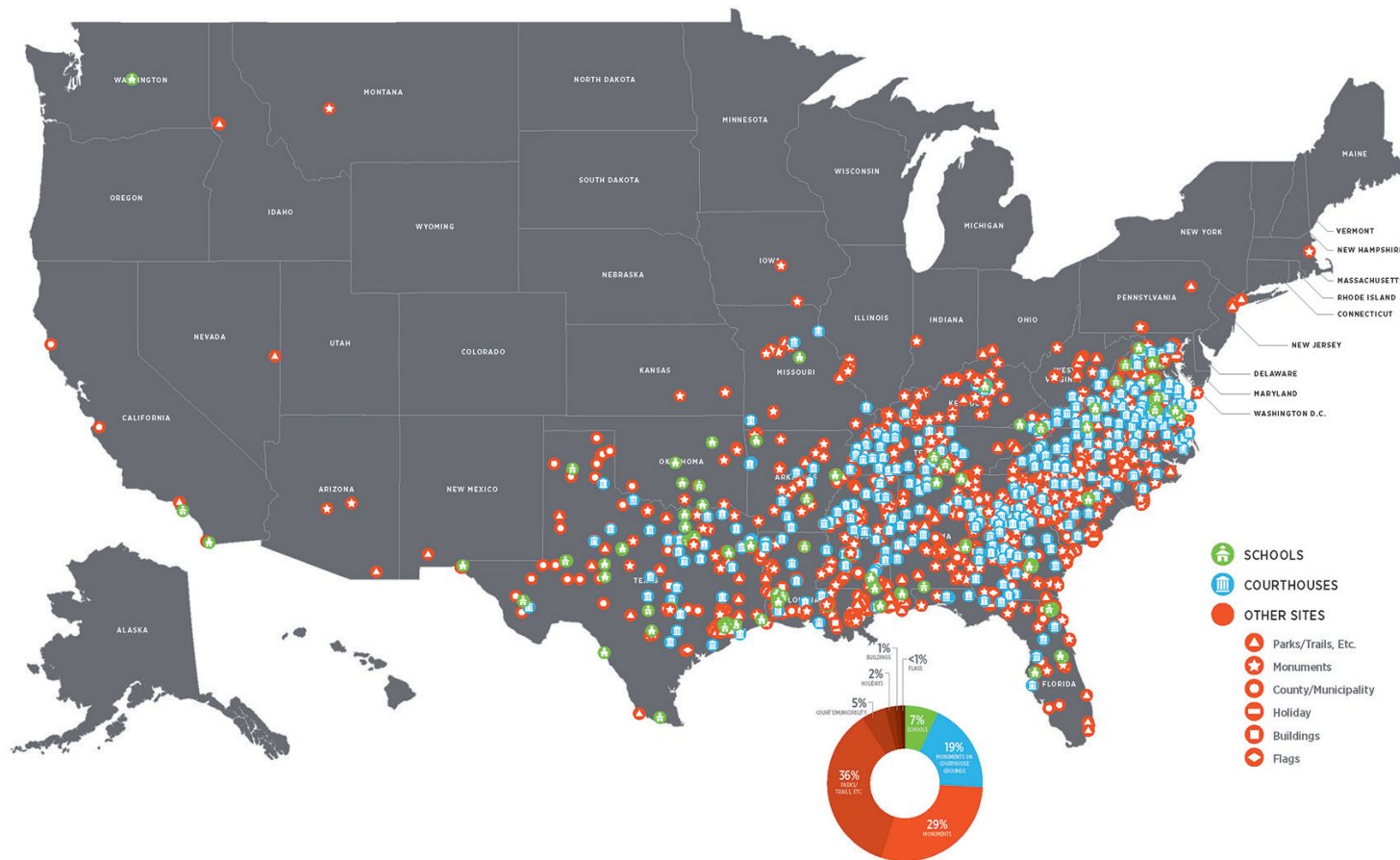


fig. 2 Location of Confederate Symbols in the United States (Southern Poverty Law Center, *Whose Heritage? Public Symbols of the Confederacy*, 2016, pp. 14-15)



Let's briefly consider the role of the memorial. Building on geographer Yi-Fu Tuan's study of how we use artifacts to give fleeting experience "a semblance of duration and coherence,"<sup>4</sup> historian James Mayo has defined the memorial as "an artifact that imposes meaning and order beyond the temporal and chaotic experiences of life."<sup>5</sup> Memorials may reference tragic or non-tragic events.<sup>6</sup> Aside from individual death markers; war memorials are the earliest and most common memorials in the United States. Because of their politicized nature, depicting winners or losers at a moment in history, war memorials are particularly controversial and may be read in contradictory ways over time. This essay examines how physical memorials initially establish meaning, and how these physical objects are appropriated and invested with new meanings over time. How does this process work and for whom do these monuments speak?

In "War Memorials as Political Memory," Mayo has noted "Remembrance of the past by communities cannot be separated from the ongoing values that they wish to embrace, but how are their ideals related to the past and the present?... Do war memorials provide sanctuaries from the present by idealizing the past through commemoration?"<sup>7</sup> Geographer David Lowenthal has studied how communities often escape an undesirable present by idealizing the past.<sup>8</sup> This tendency is particularly common in times of turmoil and rapid change. Demographics in the United States are shifting away from a largely white and Christian population to a more diverse one. The loss of manufacturing jobs and other socio-economic changes are challenging for many. The nation has been radically transformed in the 152 years since the end of the Civil War.

Because of these changes, Americans' understanding of the past and their interpretations of Civil War

memorials have changed as well. As examined by Mayo, "When people accept these changes, they reinterpret the dedicated meanings for memorials to past wars. If the new interpretations are contradictory, the memorials are eventually seen as having conflicting meanings."<sup>9</sup> This state of conflicting meanings is responsible for the heated debate and violent actions currently unfolding across the country. Human subjectivity and individual situatedness play a large role in these differing interpretations.

"Personal bias affects the perception of what actual history is and what should be remembered and commemorated. War memorials unavoidably present multiple messages, because a range of clientele interprets history differently... When individuals lack knowledge or disagree about actual history, the past is difficult to commemorate. They may sincerely desire to remember past wars, but their assumptions and understanding of history can render commemoration unauthentic."<sup>10</sup>

For instance, many current protectors of Confederate monuments ignore significant historical facts, including the role of slavery in the Civil War. They are apparently unaware of documents, such as the *Cornerstone Speech* delivered by Confederate Vice President Alexander Stephens on March 21, 1861, which explained the foundations of the new Confederate government. This speech clearly stated the perpetuation of slavery as the 'cornerstone' and hence a central reason for Confederate succession from the Union.

"Our new government is founded upon exactly [this] idea; its foundations are laid, its corner-stone rests upon the great truth, that the negro is not equal to the white man; that slavery — subordination to the superior race — is his natural and normal condition. This, our new government, is the first, in the history

of the world, based upon this great physical, philosophical, and moral truth."<sup>11</sup>

Along with intentions, it is crucial to understand when these monuments were erected and by whom. This timeline created by the Southern Poverty Law Center (fig. 3) shows two major periods when the majority of Confederate monuments were built — during the first two decades of the twentieth century when Jim Crow laws were enacted that re-established racial segregation and as the Ku Klux Klan gained popularity, and throughout the late 1950s and 1960s civil rights movement. These two periods also coincided with the fiftieth anniversary and centennial of the Civil War.<sup>12</sup>

Along with their social and commemorative function, however, monuments are used to create beauty and express power in public spaces. Most Civil War monuments were erected during the City Beautiful movement — a period from the 1890s to the 1920s — when prosperous Americans sought to beautify and monumentalized their cities.<sup>13</sup> The World's Columbian Exposition of 1893 manifested this tendency on a large scale, while towns and cities across the United States created civic monuments, parks and major public buildings to add grandeur to the public realm. Unlike other parts of the country, however, in the American south this narrative was coupled with a glorification of the Confederate past. For instance, Monument Avenue in Richmond (1890), Lee Circle in New Orleans (1884), and Lee Park in Charlottesville (1924) were built at this time (fig. 4). These monuments are located at the center of important urban spaces, near courthouses, libraries and city halls. They demarcate these spaces as centers of white power and privilege, sending a message of authority and control that excluded black citizens. What do these confederate memorials commemorate today... the grief of lost lives, a lost war, a lost way of life? Do they represent violence,

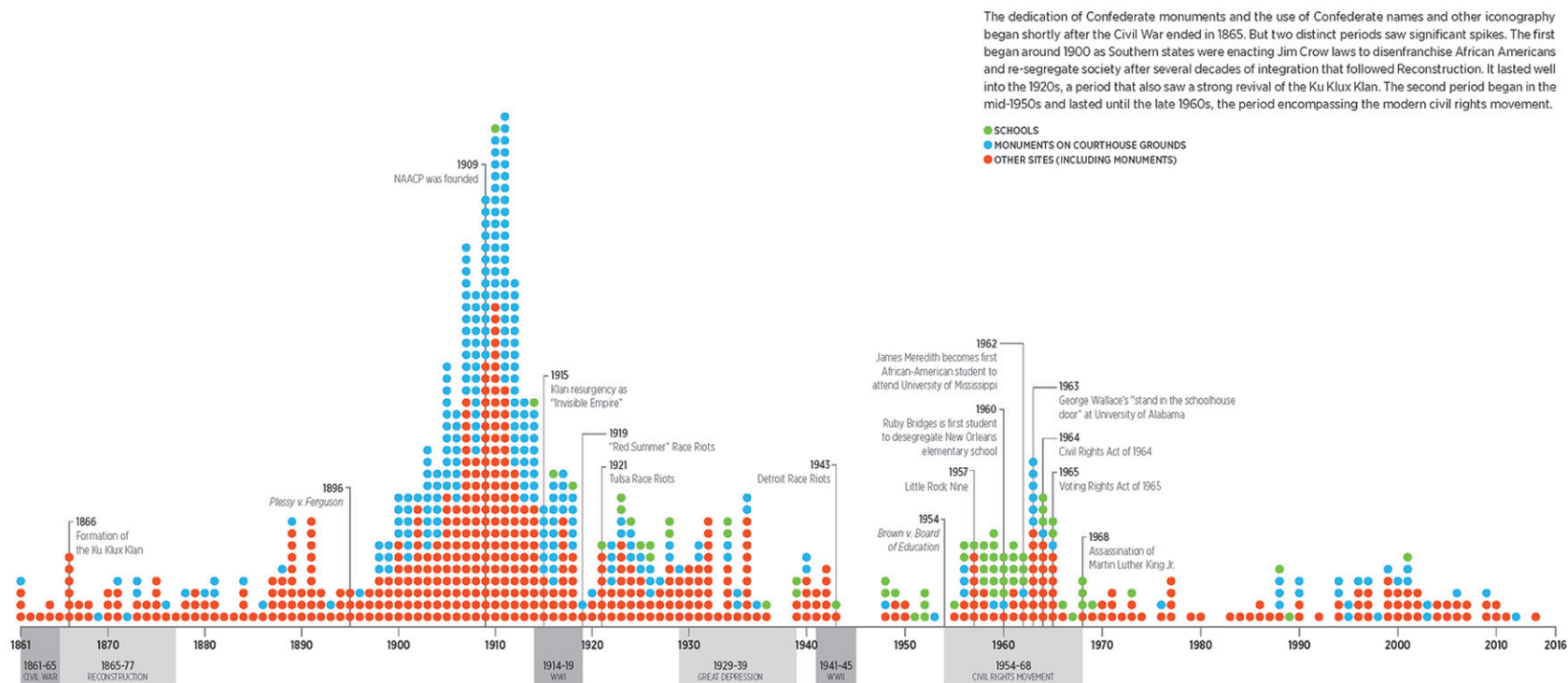


fig. 3 Timeline of Confederate Iconography in the United States (Southern Poverty Law Center, *Whose Heritage? Public Symbols of the Confederacy*, 2016, pp. 12-13)



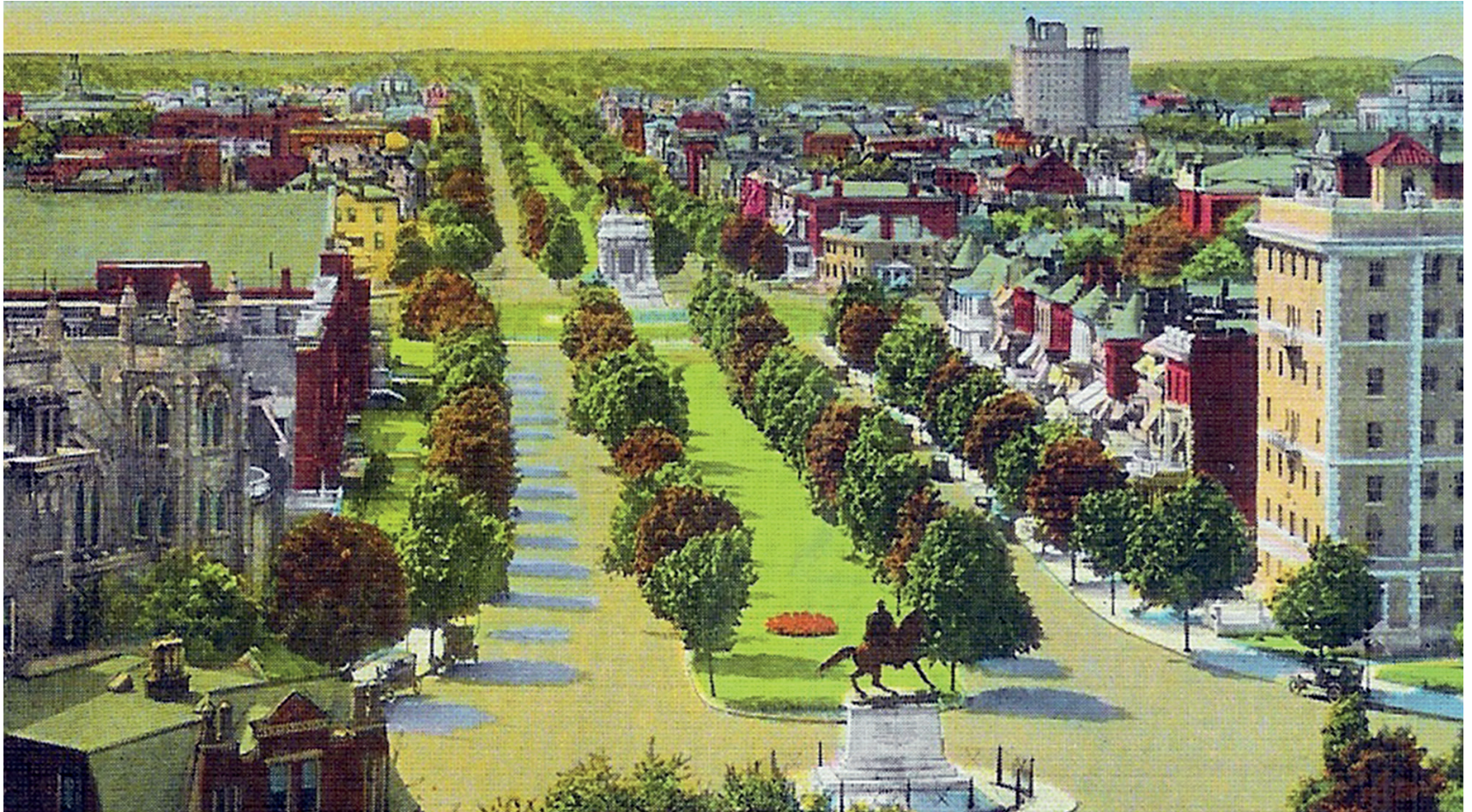


fig. 4 Postcard of Monument Avenue and Lee Monument, Richmond, Virginia (Richmond News Company)



death, courage, fortitude, or sorrow? Can they still absorb the historical memory of war grief or do they merely glorify racism? Whatever the response, Civil War memorials today certainly represent the difficult national memory of a still contested internecine war over slavery, social equity, and public values.

Racial tensions are particularly high in the United States this year, due to current political leadership, heightened awareness of racial injustice due to the effective 'black lives matter' campaign, and a series of horrific events. Instant communication provided by the Internet, which facilitates extremist online communities, has contributed as well. All these events have spurred a heated debate about monuments honoring Civil War soldiers and leaders. This issue has become a locus for political protest and physical transformations across the South. Many cities, such as New Orleans, St. Louis, and Baltimore have removed Confederate monuments. Amidst politically charged protest, for instance, four major urban monuments were removed in New Orleans in June 2017. They honored confederate heroes or causes, including General Robert E. Lee and General P.G.T. Beauregard—whose statue was spray painted with the words "black lives matter," and Confederate President Jefferson Davis' statue marked with the words "slave owner" (fig. 5). New Orleans Mayor Mitchell Landrieu explained the removals in this way:

"These statues are not just stone and metal. They are not just innocent remembrances of a benign history. These monuments purposefully celebrate a fictional, sanitized Confederacy; ignoring the death, ignoring the enslavement, and the terror that it actually stood for. After the Civil War, these statues were a part of that terrorism as much as a burning cross on someone's lawn; they were erected purposefully to send a strong message to all who walked in their shadows about



fig. 5 General P.G.T. Beauregard statue spray-painted with "Black Lives Matter" slogan on June 28, 2017 (Eliot Kamenitz/The New Orleans Advocate/Associated Press); Confederate President Jefferson Davis statue spray-painted "Slave Owner," New Orleans (Wikimedia Commons)



who was still in charge in this city.”<sup>14</sup>

The New Orleans Monumental Task Committee, which maintains monuments and plaques in the city, criticized the removal of the memorials from a historical position. “Mayor Landrieu and the City Council have stripped New Orleans of nationally recognized historic landmarks... With the removal of four of our century-plus aged landmarks, at 299 years old, New Orleans now heads in to our Tricentennial more divided and less historic.”<sup>15</sup> Are these removals a long overdue iconoclasm, a misguided attempt to erase history, or an effective way to reduce the grief of descendants of enslaved peoples?

A battle is raging over the fate of two prominent civil war memorials in the small University town of Charlottesville, Virginia. Both equestrian statues were erected in newly created public squares on gentrified land in the early 1920s. Located adjacent to the Albemarle County Courthouse in Court Square, the statue of Confederate General Stonewall Jackson was dedicated in 1921 during a reunion of the Confederate Veterans and the Daughters of the Confederacy. The statue of Confederate General Robert E. Lee was unveiled in Lee Square three years later during a gathering of the Sons of the Confederacy.<sup>16</sup> Both statues were centrally positioned to memorialize the Confederacy and monumentalize the Lost Cause. Amidst heightened racial tensions in the US and after several months of heated debate, the Charlottesville City Council voted to remove the statues in April 2017.<sup>17</sup> The debate in Charlottesville elicited diverse reactions, ranging from respect and possessiveness, as in “Hands off our monuments” (fig. 6) and “Confederate History Matters”, to angry rejection of the monuments (fig. 7). Others considered the role of the monuments in evoking memory — “You cannot change history, but you can learn from it.” While

a lawsuit has temporarily stopped their removal, Lee Park, the central square dominated by the Lee Statue, was renamed Emancipation Park two months later. These actions sought to reconcile the history of slavery and racial inequality. These decisions also drew the attention of a range of Confederate apologist and white supremacist groups. In August, white nationalists organized a *Unite the Right Rally* in Charlottesville to protest the planned removal of the statues, which they associated with the threat of white “rights” and their own values. They marched and chanted the slogan, “You will not replace us.”<sup>18</sup> The violence and death that ensued, with one resident killed and many injured, spurred a rapid response by politicians, the press, and citizens on both sides of the issue.

Many cities decided to remove Confederate memorials immediately after the dramatic violence in Charlottesville. For instance, two days after the Charlottesville protests, a Civil War Soldier statue was literally pulled down and smashed by an angry mob in Durham, South Carolina (fig. 8).<sup>19</sup> Two days later, the Baltimore City Council voted unanimously to remove all Confederate statues that night under cover of darkness. Four statues were quickly removed, including a Confederate Women’s Monument. The mayor explained the decision: “For me, the statues represented pain, and not only did I want to protect my city from any more of that pain, I also wanted to protect my city from any of the violence that was occurring around the nation.”<sup>20</sup> The city of Charlottesville, unable to remove the memorials due to a court injunction, shrouded both in black (fig. 9). Clearly, these urban memorials have incited intense passions because they are open to a wide range of interpretations (fig. 10). For some they still memorialize the Civil War dead, to others they legitimize the

southern cult of the “lost cause,” and to others they are symbols of slavery and white supremacy. Most of these statues memorialize confederate soldiers in general — “the boys in gray”, rather than referring to specific military or political leaders. Yet, protesters see these anonymous figures as embodiments of evil as well. Of course, the problem of controversial public memorials is not unique to these Confederate statues. Countries around the globe are dealing with the physical reminders of fallen regimes, past ignominious leaders, and dishonorable actions.<sup>21</sup>

As Americans re-evaluate our racial history amidst the current climate of social, economic, and racial divisions, the original meanings attributed to these memorials must be re-evaluated as well. As a nation, we are coming to terms with both the myths and realities that have been established and embodied in these Confederate memorials. Amidst a growing focus on the digital and the virtual, this ongoing and very public Civil War memorial debate is further evidence of the powerful role of monuments in the contemporary city.

#### Notes:

1. Southern Poverty Law Center, *Whose Heritage? Public Symbols of the Confederacy*, Montgomery, Alabama, 2016, p. 8
2. Guy Guggliotta, “New Estimate Raises Civil War Death Toll” in *The New York Times*, April 12, 2012
3. David Blight, *Race and Reunion: The Civil War in American Memory*, Harvard University Press, Cambridge, 2001, p. 64. Also see John Bodnar, *Remaking America: Public Memory, Commemoration, and Patriotism in the Twentieth Century*, Princeton University Press, Princeton, 1992
4. Yi-Fu Tuan, “The Significance of the Artifact” in *Geographical Review*, 1980, 70(4), pp. 466



fig. 6 Residents with “Hands off our monuments” signs protesting planned removal of Robert E. Lee monument, Charlottesville, Virginia, 2017 (WVTF)



fig. 7 Resident with “Fuck Yo Statue” sign at Robert E. Lee statue removal Rally, July, 8, 2017, Charlottesville, Virginia (photographer unknown)





fig. 8 Durham, South Carolina, 2017 (Reuters)



fig. 9 Shrouding of the General Robert E. Lee statue, Charlottesville, Virginia, August 23, 2017 (Andrew Shurtleff, The Daily Progress)



5. James Mayo, "War Memorials as Political Memory" in *Geographical Review*, January 1988, 78(1), p. 62
6. Kenneth E. Foote, *Shadowed Ground: America's Landscapes of Violence and Tragedy*, The University of Texas Press, Austin, 1997
7. Mayo, p. 70
8. David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985; Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2002; and Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, University of Chicago Press, Chicago, 2004
9. Mayo, p. 73
10. Mayo, p. 73
11. Thomas E. Schott, *Alexander H. Stephens of Georgia: A Biography*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London, 1996, p. 334
12. Southern Poverty Law Center, p. 13
13. William H. Wilson, *The City Beautiful Movement*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989; Charles Mulford Robinson, *Modern Civic Art: Or, The City Made Beautiful*, G.P. Putnam's Sons, New York and London, 1903; and Peter Hall, *Cities of Tomorrow*, Wiley-Blackwell, London, 2002
14. Mitch Landrieu, "Mitch Landrieu's Speech on the Removal of Confederate Monuments in New Orleans" in *The New York Times*, May 23, 2017
15. Associated Press, "In New Orleans, Confederate Monuments are Finally Gone" in *New York Post*, May 20, 2017
16. Sophie Abramowitz, Eva Lattner, and Gillet Rosenblith, "Tools of Displacement" in *Slate*, June 23, 2017
17. Megan Garber, "Why Charlottesville?" in *The Atlantic*, August 12, 2017
18. Jacey Fortin, "The Statue at the Center of Charlottesville's Storm" in *The New York Times*, August 13, 2017; Dahlia Lithwick, "They will not Replace Us" in *Slate*, August 13, 2017; Benjamin Wallace-Wells, "The Fight over Virginia's Confederate Monuments" in *The New Yorker*, December 4, 2017
19. David A. Graham, "Durham's Confederate Statue Comes Down" in *The Atlantic*, August 15, 2017; Maggie Astor, "Protesters in Durham Topple a Confederate Monument" in *The New York Times*, August 14, 2017
20. Nicholas Fandos, Richard Fausset and Alan Blinder, "Charlottesville Violence Spurs New Resistance to Confederate Symbols" in *The New York Times*, August 16, 2017
21. Bill Niven, "War Memorials At The Intersection Of Politics, Culture And Memory" in *Journal of War & Culture Studies*, 2007, 1(1), pp. 39-45; Isaac Stanley-Becker, "Rewriting History or Attending to the Past? Monuments still Confound Europe, Too" in *The Washington Post*, August 19, 2017



fig. 10 Confederate Soldiers and Sailors Monument, Baltimore, Maryland. Taken down on August 15, 2017 (Jerry Jackson, The Baltimore Sun)

## L'attuale architettura funeraria in Repubblica Ceca, come patrimonio del 20° secolo e il suo percorso nel 21° secolo

### The Current Funeral Architecture as the Heritage of the 20<sup>th</sup> Century and its Routing in the 21<sup>st</sup> Century in the Czech Republic

“La vita dei morti è conservata nella memoria dei vivi”. Queste parole furono dette dall'oratore, filosofo e scrittore romano Marco Tullio Cicerone duemila anni fa, ma sono ancora attuali. La dottrina cristiana, in seguito, rafforza queste parole e vengono incorporate in strutture sacrali, precedentemente usate per le cerimonie di addio, tra l'altro. I principali cambiamenti sono avvenuti durante il XIX sec. nel territorio ceco. La cremazione viene massicciamente promossa per una migliore igiene e come espressione del progresso umano. Le riforme di Giuseppina e l'inizio della laicizzazione iniziarono il processo di trasformazione delle cerimonie di commiato, in corso per tutto il XX sec. in Cecoslovacchia e in seguito in Repubblica ceca. La massiccia costruzione di crematori e sale funerarie (senza cremazione), così come il programma politico del regime comunista, hanno sostenuto la popolarità contemporanea delle cerimonie laiche e della cremazione. Questi cambiamenti hanno avuto un'influenza considerevole sulla formazione e trasformazione dei cimiteri e sulla loro posizione nella struttura urbana.

“The life of the dead is stored in the memory of the living.” These words said Roman speaker, philosopher and writer Marcus Tullius Cicero two thousand years ago, but they are still up to date. The Christian doctrine later strengthen these words and they are embedded in sacral structures, which previously where used for the last farewell ceremonies, inter alia. Major changes came during the 19<sup>th</sup> Century in Czech Lands. The cremation is massively promoted for better hygiene and as the expression of human progress. Josephine reforms and the onset of secularization started the process of the transformation of the last farewell ceremonies ongoing during whole 20<sup>th</sup> Century in the Czechoslovakia and later the Czech Republic. Massive construction of crematories and funeral halls (without cremation), as well as the political program of the communist regime, supported contemporary popularity of secular ceremonies and cremation. These changes had a considerable influence to the formation and transformation of cemeteries and their position in urban structure.



Klára Frolíková Palánová

Assistant Professor at VŠB-Technical University of Ostrava Department of Architecture, Faculty of Civil Engineering, Czech Republic. From 2014 responsible investigator of the projects focused on cemeteries and funerary architecture. Publications in Web of Science and Scopuse. From 2012 consulting and conducting of diploma theses with a focus on cemeteries and funerary architecture.



Ondřej Juračka

2014: VSB – Technical University of Ostrava The anticipated graduation: Master's degree in Architecture and Construction. From 2015 member of projects focused on cemeteries and funerary architecture. 2016: Diploma thesis: JURAČKA O. Crematorium with innovated view at funeral culture, Nový Jičín. Ostrava: VŠB-TUO, Faculty of Civil Engineering, 2016.

Parole chiave: Sala delle cerimonie; Repubblica Ceca; Cecoslovacchia; Cremazione; Secolarizzazione

Keywords: Ceremony hall; Czech Republic; Czechoslovakia; Cremation; Secularization

## I. INTRODUCTION

'Death is among the crisis situations which both individuals and communities have to copy with.' p. 57 (1) Therefore, each person and each community needed to address the issue of 'how to copy with death' - one that is currently addressed in multiple disciplines of science and religion. 'To a psychologist, death is the culmination of life - all of its development stages, while to a theologian, it is the end of earthly life and start of another. In terms of social science, we can view death as a result of the walk of life.' p. 35 [5] Despite the scale of all social issues addressed, an individual (dying/mourning) is the central figure at all times. Their 'copying' is part of the process; it is detailed in technical sociological and psychological publications (Špatenková, 2014), and related to the cause of the death, the age of the deceased, the time of dying etc. The behaviour of those surviving derived from the loss of the loved one is in turn the inseparable process of mourning. 'The acceptance of mourning as a process rather than as a state of mind is very important. Mourning, over time and as things develop, comes to certain changes, e.g. the intensity of the response is usually reduced with time.' p. 42<sup>5</sup>. All these processes of individual behaviour and attitudes of the society eventually influence the funeral culture and architectural design. O Nešporová says the following about the current stage of funeral rituals and understanding death: 'There are quite new ways of burial and motivation of the bereaved for these ways. By today's people, death is regarded as failure of medical science rather than as a natural end of life. The burial culture tells us on the state of each society more than we are ready to accept. At the present

time, funeral services take almost all arrangements regarding a funeral; the bereaved almost never come into contact with the body of the deceased. Through this, all the traditional funeral customs irreversibly disappear.' p. 2<sup>1</sup>

The transformation of rites and perception of death, however, started in the 19<sup>th</sup> century - one that has entered into the subconsciousness of the present as the time of progress and the emergence of new ideas. It was particularly this kind of progress which was associated with the hope of the "great" 20<sup>th</sup> century. After two world wars and the entry of two totalitarian regimes, these hopes have rather turned into scepticism and affects the public view of traditions and church.<sup>8, 16</sup> (fig. 1)

Cremation seemed to be an advanced idea as early as the end of the 19<sup>th</sup> century - one that was never been implemented under the government of the Habsburg monarchy with a major influence of the Catholic Church. The construction of the Liberec crematorium in 1915 was the only exception, with however no permit to cremate. The foundation of Czechoslovakia was an essential change in 1918. In years to come, the country saw a period of massive development of crematoria with only premises completed by 1938 counting 13 (see fig. 2), despite the fact that in 1937, the cremation-standard placement of the body into the grave ratio was only about 4.5% (5,881 cremations per 139,558 deaths in 1937). After World War II - and with reference to the policy of the Communist regime in 1948-1989 - there was however the onset of a massive increase in the number of cremations. The forthcoming quotation indicates a tendency of the political regime to consolidate and increase

the intensity of the development of cremations.

'The long-time conservatism, resulting from the strong tradition of religious rites, is not yet overcome and simple, civil forms of burial are still promoted with difficulty. Therefore, a better support is needed for the current tendency of cremations and building urn groves. In this regard, a resolution No. 1093 was adopted by the Republic Government on 14 December 1960 on the perspective of construction of cremation facilities in the CSSR.' (p. 4<sup>16</sup>)

At the present time the cremation ratio is constant in the post-1989 period: 80% approximately. For example, 2010 saw 86,411 cremations out of 106,844 deaths in the Czech Republic. The radical increase to reach the current values occurred only with the changed political regime (see fig. 2). Actually, factors for the cremation percentage include the oscillating curve of total mortality after 1919. After 1982, there were 90,000 cremations with the percentage being 69.4% approximately (Toman, 1982), i.e. more than in 2010 with 80.9%. However, it is necessary to bear in mind that the data that are graphically recorded in Figure 2 using the dashed line are deduction only rather than being supported by statistical sources. This is also due to the fact that acquiring such data likely never occurred at all. A different contemporary publication shows the proportion of cremation in the Czech countries before 1967 to be about 30% and only 0.57% in Slovakia. (p. 6<sup>2</sup>)

The sum of all crematorium facilities is 27; they are distributed evenly within the Czech Republic. "Yet more or less even distribution of crematoria can be traced, i.e. in each region (counting 14 in the Czech Republic) there is at least one crematory; in regions



with greater population density, e.g. Prague or Central Bohemian Region - these also being areas with a smaller proportion of believers) even more frequent representation of crematoria can be observed.”<sup>10</sup>

The aim of this work is to focus on the development of architectural design of cremation and funeral halls in the Czech Republic - one that has a tradition of nearly a century. This is a hot topic because in the Czech Republic the cremation ratio is currently 80% of all undertaken funerals. This makes a cremation superpower from this country, at least at the European level. Yet we encounter a general tabooisation of death caused by high levels of secularization of our society. The causes include the political changes in the 20<sup>th</sup> century or changed position of the Roman Catholic Church in the 1960s. This work also aims at bringing the way out, in terms of architectural design, for decent treatment of human remains and facilitating a sensitive approach to the surviving in the process called “copying with death”.

## II. FUNERAL RITE

The death of a human brings emotional moments of life for their loved ones who have to cope with. A kind of apparent division line, as traditionally seen, is the mourning ceremony, or also funeral rite (see *Ottův slovník naučný*). ‘A ceremony is an outer action which reflects a relationship of a rational creature to a divine being. Since it is normal and necessary for the human nature to demonstrate its inner life through outer displays, a ceremony is not a random admixture; instead, it is a normal need of religious life perceived by the individual and testified by all religious communities.’ (p. 312<sup>3</sup>)

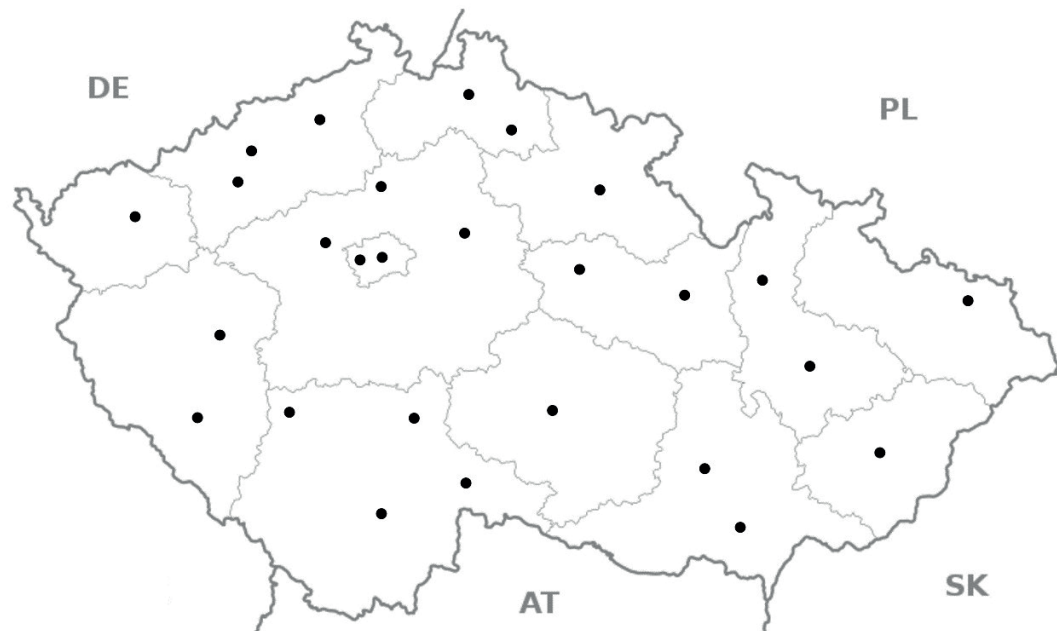


fig. 1 Even distribution of crematoria in the Czech Republic (Source: authors)

Such ceremony was once ensured by religious institutions that were restricted and substituted after 1948. Even though the current funeral halls had been coming to existence as the massive development of crematoria was underway (see the act of 1919, Lex Kvapil, enactment of burial by cremation), this time it was a political pressure seeking to suppress everything religious and take over any initiative. 'The increasing quality of life in our socialist state necessitated a number of facilities that established very well over time and became close to today's sentiments, thus forming an essential component in human affairs. The former exclusively religious ceremonies on baptising newborns and conducting marriages or funerals became the task of national committees and their bodies - councils for civil affairs; this in turn implies the simpler and more civil nature of the events.' (p. 3<sup>4</sup>) After 1989, with another change to the regime, funeral rites and any ceremony have lost intensity. 'If it is not the social dimension of the burial ceremony perceived by actors as an important point while also lacking any perceived need for collectively reconstructing and concluding the identity of the deceased, then organising a funeral ceremony is losing importance.' p. 82<sup>1</sup> Currently, also, the mourning ceremony moves closer to the place of cremation as demonstrated by additionally and often temporarily formed spaces for funeral guests in the technology and operating sections of the existing crematoria. Examples to mention include the crematorium in Prague - Strašnice (A Mezera, built in 1929-1932) where the area in front of the cremation chamber was adapted *ex post* so that there were no other technological facilities within a view of the surviving, such as the

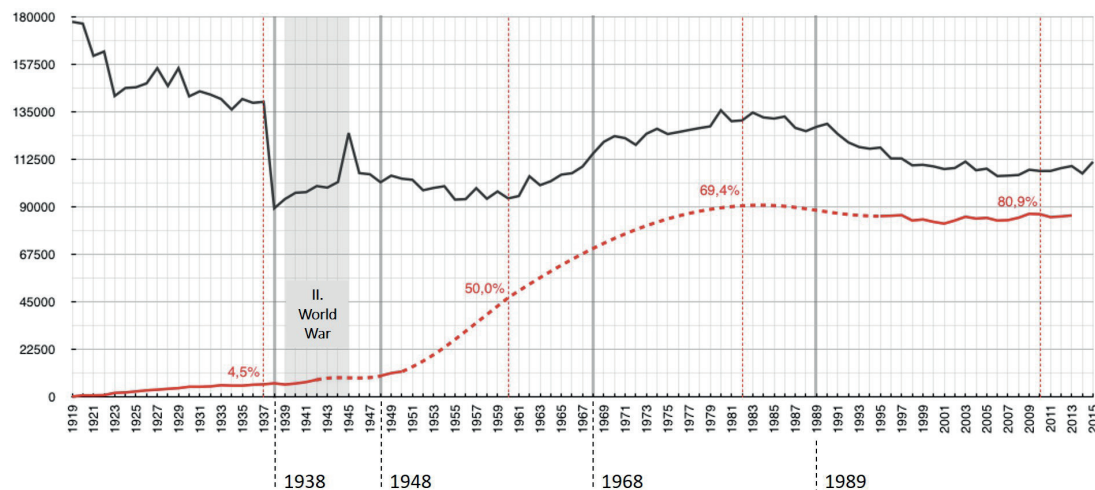


fig. 2 The annual survey of the number of deaths over the number of cremations carried out since 1919-2015 (Source: CSI data processed by the authors, Cremation Association's publication [12, 13] International statistics [14])

cremation furnace alone.

'Cremation offers even another option, and that is the final rite being arranged on the occasion of final placement of the ash. Usually, such a ceremony is an addition to the previous ceremonies and represents the peak of the mourning period, although sometimes it seems to be the only ritual held. On the basis of existing literature, however, it does not seem that such a substitute would be currently applied to any mass extent in the European area.' p. 62<sup>1</sup> Even the place of burial may be one of the final rite where unlike previous ceremonies, this really is the final phase of the whole burying process (see fig. 3). Gradually, outdoor shelters are built along scattering lawns in the open space of cemeteries. These primarily serve to protect the speaker and the urn of the bereaved (see fig. 4).

Currently, there are three ways of final rites possible to select. Of these, a funeral ceremony in a ceremonial hall definitely prevails. However, the current development should also be considered where a number of funerals are underway completely without any ritual. 'Even though the media have often been drawing attention to the significant increase in the practice of burying without ceremony in the recent years, accurate data is missing.' p. 221<sup>5</sup>.

Also: 'A location in Pilsen Region, one with a significant percentage of new settlement after World War II and, simultaneously, a low proportion of believers, was found to have the highest proportion of burials without ceremony. Here, four fifths of the deceased (80%) were buried without ceremony in 2010; this is an extremely high rate.' p. 222 [5] The religiosity of the population, however, needs to be taken into

account; such trends may greatly vary in this regard. 'Burying without ceremony is much more widespread in the Czech lands than in Moravia. Within individual sites, moreover, there are clear differences resulting from the nature of the population and the proportion of rural communities in the framework of the given area. When assessing the site-specific differences, it is true that burial without ceremony is more frequent in major and rather large towns. This however does not mean that in rural areas such kind of burials does not exist.' p. 222<sup>5</sup>

According to statements made by funeral services and crematoria managers burying without ceremony has its pitfalls primarily for the survivors as such. After a rather long term, doubts and mistrust appear among the bereaved whether their loved one was actually cremated or buried. The personnel of these funeral services can witness some sort of misalignment by those surviving with the death. This indicates that there are good grounds for funeral ceremonies or participating in the funeral alone. The acts aim at concluding the story of one's life and help the surviving disjoin from their loved one. Finding place in such events is also the vertical - spiritual - dimension and, thereby, the expressed hope that is further evolved through not only the address by the speaker or by the clergyman, but also the premises of the ceremony, the latter also evoking the perception mentioned above. The next item is how such a funeral ceremony actually takes place. Burying by cremation makes most frequently use of ceremonial halls in crematoria. There is a funeral ceremony of 15 to 30 minutes with about 15-minute spacing between the events. If the bereaved do not want to be involved in the

## Funeral ceremony ?

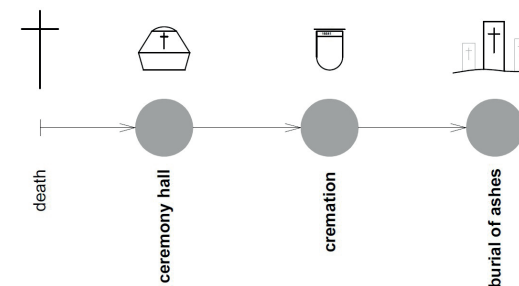


fig. 3 Funeral ceremony (Source: authors)



cremation, then the ceremony closes. Subsequently, the deceased is cremated technologically, where after a certain period of time the survivor collects the urn for the last placement; that day does not match the one of the funeral ceremony / cremation taking place. In contrast to the traditional burial into the ground, this placement often lacks any act of remembrance. And, as this is the last stage - the one of cremation only transforms rather than lays for the final rest - it has to be considered whether or not this last stage of placement should be one of the utmost commemorative importance (see fig. 3).

### III. CREMATORIUM

The construction and operation of the first crematoria in the territory of the Czech Republic became possible after the foundation of Czechoslovakia in 1918 and, subsequently, through the adoption of Lex Kvapil Act permitting cremations. Before this happened, any burial by cremation was not possible because of the prohibition by the then Habsburg monarchy supported by the Roman Catholic Church. Despite the architectural diversity of the first cremation facilities, these increasingly resembled religious premises of Christian churches. Examples include the design by Architect Pavel Janák executed in Pardubice in the 1922 to 1923 period while featuring the so-called *Rondocubism*, as a “national style” of the new state of Czechoslovakia. The indoor area strictly adheres to the principles of ecclesiastical buildings, such as the axial symmetry or separate presbytery with a catafalque instead of an altar. The funeral hall is surrounded by a vaulted, richly decorated, semi-dark area. Daylight passes only through a window



fig.4 Roofing by the scattering lawn of the cemetery in Pardubice  
(Source: authors)

tracery that also illuminates the elevated catafalque. Everything is subject to the deceased. Once the funeral ceremony is over, the coffin descends into the lower floor behind the scenes, as a reminder of the descent into the ground. These principles are also apparent from the way the cemetery area is designed. The axial symmetry of the structure connects the main gate of the more recent burial ground area. The crematorium is also elevated one floor over the surrounding terrain, despite the fact that the surrounding ground is flat. Early in the current century there was construction work with more facilities added, such as a smaller funeral hall in the lower floor and a brand new structure with combustion furnaces. In addition, a lift had to be incorporated to ensure a barrier-free access and comply with technical standards. (fig. 5)

Examples of a different approach includes a little more recent project of the crematorium in Brno by Architect E Wiesner; executed in 1925-1930, the concept goes far from that of Christian churches. Additionally, the timing matches the period of growing secularisation in the Czech Lands. 'The war was a fundamental ideological breakthrough - not just because of taking the 'old Austria' down. It was particularly a move away from the 'old world' symbolised by the Christian religion. The switch had two main causes: People ceased to believe in God...People stopped believing in man...as the image of God, but ceased to believe in man who is the pinnacle of creation or the purposeless guarantor of values.' p. 48 [8] While the earlier buildings, despite their broad range of diversity, increasingly resembled religious premises of Christian churches, later on there was a gradual switch from such designs. Throughout the indoor area, the interior



fig. 5 The crematorium in Pardubice (Source: authors)

is rather sterile compared with the preceding design in Pardubice, with emphasis being put on hygiene. There is also nothing like a separate presbytery with raised catafalque. 'The late 1920s see a conflict, in terms of both design and implementation, between two main concepts of style - modern Neoclassicism vs. functionalism, monumentality vs. sobriety, and aesthetic rationalism vs. hygiene.' p. 98 [7] Despite the asymmetric function of the operation the structure is seemingly symmetrical with the content of iconic tint. A decorative vault is substituted with a full-area glazed drop ceiling indoors. The entire crematorium building is raised above the surrounding area that is delimited through a staircase leading from entry plateau. The access portal is completely exposed and symmetrical along with the side semi-sheltered columbaria.

As part of subsequent implementations of cremation facilities, especially after 1948, concepts interconnected with the surrounding countryside gain ground, such as the crematorium constructed in Zlín (1970-1978, Architect J Čančík), Bratislava (1962-1966, Architect F Milučký), and Prague-Motol (1947-1954, Architect JK Říha). The sight of the bereaved is now oriented on the views of the landscape rather than strictly directed at the catafalque with the coffin. Such a design can be compared with the implementation in the Netherlands from a later period (Zoetermeer). 'The cases demonstrate that views of nature play an important role in the crematorium's design, and are thought to create an uplifting feeling. This seems based on the notion that the physical environment can influence human emotions and create feelings of well-being. This idea is embraced by designers of health institutions such as hospitals and hospices.' [9] (fig. 6)



fig.6 The crematorium in Brno (Source: authors)



#### IV. FUNERAL HALL

This is a specific type of a construction facility that was mostly applied after 1948 in connection with the change in the political regime in Czechoslovakia. This period is one that can be referred to as *second wave of secularisation* within which there is a significant increase in cremations. The changed position of the Roman Catholic Church that arrived in the 1960s and admits burying with cremation based on Vatican Council 2 was another important influence. As a result, the first-ever crematorium was built in the territory of current Slovakia, which managed to keep its religious traditions better in contrast with the Czech Lands. As already mentioned in the introduction, funeral halls performed the essential role as part of the communist regime in Czechoslovakia. Church institutions were generally perceived as hostile by the political regime. This created demand for construction of funeral halls that were to replace the existing religious practices in burying.

In spite of that, notable designs of funeral halls were coming into life. Examples include a facility in Vsetín implemented as late as the 1970s to the design of architects M Kadeřábek, J Zbořil, and J Jakeš. Here, the design of the funeral chamber alone is the main feature; it is surrounded by a glazed surface with metal segments arranged with geometry inducing even an optical illusion in the indoor area. Conversely, this shell framework is facing indoor climate problems despite the recent refurbishment and a massive air conditioning unit. Generally, the operation of the facility is arranged within three floors, which is unusual in comparison with other projects. The first floor above the ground is intended for reception

and technical operation such as staff facilities, refrigerating and handling areas and an elevator for the coffin of the deceased that interconnects the floor with the remainder of the floors. The second floor, with an area for displaying, is dedicated exclusively to the bereaved. Central to the room is the coffin of the deceased placed in the elevator shaft; the shaft is illuminated by the rays of daylight passing through the shaft from the last floor above the ground - from the funeral chamber. This suggests the feeling of “hope” which continues to escalate in the funeral room where the glass walls permit one to have a look at the silhouette of the town of Vsetín and, paradoxically, the Evangelical church in the close proximity. (fig. 7)

The single-floor funeral hall in Luhačovice is a different example; built to a design by architects V Pall and V Rudiš in 1978, i.e. almost in the same period as the one in Vsetín, it faces the similar problems with climate caused this time by poorly dimensioned construction materials. The layout and the design of operational rooms can be assessed positively in that the designers allowed for refrigerating premises and separate facilities behind the scenes. Lesser attention, however, was paid to the area for a musician or a speaker as the person lacks a sufficient overview of the ceremony taking place. (fig. 8)

The room of the funeral hall offers a view into the area of the cemetery from either the front or back side. At the forefront there is also a Christian cross that was provided, as any other Christian symbols, only after 1989 following the change of the political regime.

In the communist regime era, construction of funeral halls and crematoria was characterised by high aesthetic value, which was ensured by the illustrious

names of the then major architects, along with incorporated works of fine arts of equally renowned artists. This is a matter that is lacking in the modern facilities. An example to mention might be the funeral hall in Svitavy completed in 1973, where academic sculptor Karel Nepraš joined architects P Kupka and B Blažek to become directly involved through his creative art design. (fig. 9)

Funeral halls completed most recently often lack space for facilities behind the scenes such as refrigerating box etc. This is now however an issue for the majority of funeral services due to the 2017 amendment of the act on funeral services. [15] The new regulation provides that operators of funeral services must ensure ‘a room for treatment of the body of the deceased and placement of human remains in a coffin that meets the requirements referred to in section 7 (1 )(h)’. This requires additional hygienic areas which often are not available in the premises of the funeral hall. For this reason, operators are forced to outsource such other areas. Examples may include the very recent implementation of the funeral hall in Opava. Completed in 2006-2007 to a design by Architect B Světlík, while boasting a generously designed public area, this is a funeral hall that already lacks certain rooms behind the scenes such as a refrigeration chamber. This is a complication for funeral services that need to arrive from outside for any ceremony.

A similar situation exists in the recent implementation of a ceremonial hall in Otice near Opava. It is however to be noted that there is a rural area where ceremonies take place 1 to 2 times per month. Therefore, the designed space has been executed to the minimum extent. Again, however, this is in conflict with the

absence of technology facilities that funeral services have to provide via external facilities.

#### V. DRAFT DESIGN FOR A CREMATORIUM, FUNERAL HALL AND AUXILIARY FACILITIES

As a result of transformation of the funeral ceremony, which underwent several changes in the course of one century, new types of construction facilities emerged. Yet individuals - the bereaved - are the central theme here; for them, the former place of the funeral ceremony has shifted from a traditional ceremonial hall (a place of memories, sometimes a place of never-ending speeches, and also a place of hope, as part of church ceremonies) toward the area in front of the cremation chamber as a place of physical transformation. For today's crematoria in the Czech Republic, the fact that the funeral ceremony takes place on a different day than that of cremation or placement of human ash is a problem. Another change of the political regime after 1989, when the society has found itself in a "vacuum" and state of seeking, is also the factor. 'What is happening can be seen as a transitional state associated with the period of social transformation that occurred after the 1989 political coup. It is in turn linked with the lack of adequate, meaningful funeral ceremonies, when their older religious forms no longer fit many members of the society while the secular methods introduced in the era of communism no longer speak to their hearts as well.' p. 231 [5]

This was reflected in the thesis of Ondřej Juračka, a master's degree student of architecture and civil engineering at the Faculty of Construction. [11] The outcome involved a design of not only a crematorium,



fig. 7 Funeral hall in Vsetín (Source: authors)



fig. 8 Funeral hall in Luhačovice (Source: authors)



but also the entire cemetery area which includes a columbarium, placement and dispersal sites, and a restaurant for the bereaved. All of this is set in the close proximity of the existing complex of “Spanish Chapel” and the municipal park which served as a cemetery in the past. The general concept of the design stems from the idea of *Community* and *Hope*, the former being reflected through the circular floor projection design of the crematorium, including the indoor area of the funeral hall. *Hope* is also highlighted via the axial view of the Spanish Chapel from the inside. This axuality is additionally emphasized through the design of the cemetery premises and an artefact with a Christian theme. The interior layout allows, using adjustable partitions, to respond to various requirements of the bereaved or numbers of participants in the funeral ceremony; this includes the possibility of taking part in the process of cremation. This was assumed to be supported through an innovative timetable resulting in accompanying the deceased all the way through to the burial site.

The tendentious developments in other countries indicate a different approach of so-called “running belt”. An example of this operating assembly is the crematorium in Haarlem, the Netherlands, designed by Architect Zeenstra in 2002, where the bereaved enter via one door and leave via another to vacate the area for the other participants and cut any time delay to a minimum. Here, despite the perfect functionality, dignity disappears along with the opportunity for custom time required for the last farewell.

As regards funeral halls, it is necessary to reiterate, even for the works completed very recently, the importance of these to provide adequate architectonisation of

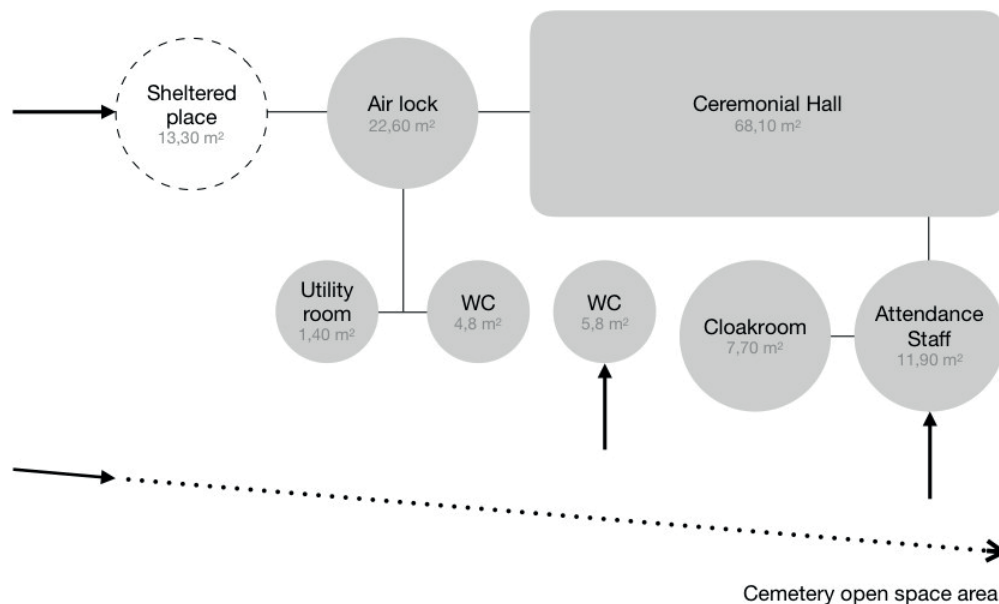


fig. 9 The layout of Otice facility (Source: authors)

the structure with an emphasis on the value of the elements and the space in terms of creative arts to deliver not only a facility equipped with adequate technology, but also an area with a high cultural value to highlight the uniqueness of the moment, which is something that celebrating the life of the deceased certainly provides.

The auxiliary structures of funeral architecture the use of which had been activated through the increase in cremations, should be remembered as well. They primarily involve columbaria and other options of ash placement; these are linked to giving the form to a place of remembrance for placement of ash with dignity as part of the accompanying ceremony. It is necessary to consider the climate of our country and establish suitable gathering places for both the community and visitors to the cemetery. Storing ashes above the ground level - a way of burial that is historically not typical of the Czech Lands - needs to be applied with the rate that is bearable for common visitors; capacity should also be considered and sufficient access should be provided to individual boxes; last but not least, appropriate facilities should be in place for the placement of flowers and candles to avoid any uncontrolled manner of the activity as well as keep the burial site safe and cultivates. (fig. 10)

## VI. CONCLUSION

The paper aims at introducing the basis - from the perspective of architectural design - for decent treatment of human remains and facilitating a sensitive approach to the surviving as part of the process referred to as “copying with death”. The development of cremation architecture, including the

large-scale construction of funeral halls, was affected by events after World War I and the subsequent change of the political regime after 1948. The changed position of the Roman Catholic Church, when cremation became acceptable for the remainder of the then Czechoslovakia, was another factor. After the democratic system was restored, the society found itself seeing, through which new forms of funeral architecture and new requirements for construction emerged.

When designing crematoria and funeral halls, factors that one should keep in mind include convenient technology facilities and adequate links throughout the operation in terms of layout while adhering to the current legislation. It can result in a funeral service that is more focused on the ceremony as such. This can be evidenced through the current crematorium facilities that accommodate the changes in the society with difficulties. Examples include the first crematoria works in the first half of the 20<sup>th</sup> century when there were no requests for barrier-free design. Conversely, the modern works lack certain technological facilities such as refrigerating chambers etc.

'Cemeteries have always been a real public space in terms of social science, accessible to all, open to the public. Survivors visited them often and abundantly to manage graves and remember their dead ones. In a symbolic sense, this makes cemeteries meeting places of the present and the past, of the live and the dead. They provided places where people of different ages, shared classes, gender and race could meet and spend time together.' p. 29 [6]

This applies not only to public cemetery areas that can be seen as public parks, but also structures as

part of crematoria and funeral halls. One of the other options is the gradual focus on the bereaved and the ceremony accompanying them all the way through to the burial site. As part of the efforts, one can make use of architectural design to deliver a space evoking a human community and a symbolic expression of Christian hope. The protocol of funeral ceremonies is particularly important for the closest bereaved. To assist the process and ending of each of the stages of mourning, both the venue of the ceremony and the site of placement of the remains need to be adapted for the entire procedure to be completed while becoming a dignified act of remembrance.

*This paper was supported from the funds of Student Grant Competition of VŠB-TUO: Project ID SP2017/108: Mourning funeral halls as a space for communication in the secular setting of Bohemia and Moravia from the second half of the 20<sup>th</sup> hcentury until the present time.*

## References:

1. Nešporová, O. *Obřady loučení se zesnulými: sekulární, náboženské nebo raději žádné pohřby?*. Sociální studia, vol. 8, no. 2, pp. 57-85, 2011
2. Kadeřábek, M.; Hilgert, I., a kol. *Výstavba smutečních síní adaptací nebo přístavbou*. Společnost přátel žehu, Praha 1967
3. Anon. *Ottův slovník naučný*. Díl 5. U-Vosín. Prague, 1907
4. Hilgert, L., člen technické komise SPŽ. *Smuteční síně výstavba a zařízení*. Společnost přátel žehu, Praha 1965
5. Špatenková, N. et al. *O posledních věcech člověka. Galén*. 2014
6. Kovář, J.; Peříňková, N.; Špatenková, N., a kol. *Hřbitov jako veřejný prostor*, first ed., Gasset and VŠB – Ostrava, Praha, 2014

7. Svobodová, M. *Krematorium*. Artefaktum, Praha, 2013
8. Klaus, V. A Kol., Loužek M. (ed.), *Sto let od počátku první světové války*, first ed., Institut Václava Klause, Praha, 2014.
9. Klaassens, M., & Groote, P. (2014). *Postmodern crematoria in the Netherlands: a search for a final sense of place*. Mortality, 1, 1-21.
10. Frolíková Palánová, K., Juračka O. 2017 *Cultural influences conditioning the development of funeral architecture, its current status and its future direction*. In Al Ali, Platko, P. (eds), *Advances and Trends in Engineerign Sciences and Technologies II*. Vyd. 1 London: Taylor and Francis Group, 2017, s. 599-604.
11. O Juračka. *Krematorium s inovovaným pohledem na pohřební kulturu*. Ostrava, 2016. Diplomová práce. VŠB – TU Ostrava. Fakulta stavební. Vedoucí práce K. F. Palánová.
12. Taufer, F. Věstník "Krematoria", Spolku pro spalování mrtvých. Ant. Reise. Praha-Vyšehrad. 1923, 1926, 1927, 1928, 1930, 1931, 1932, 1934, 1935, 1951
13. Toman, J. *Rozptyl a vsyp, Pokrokové ukládání zpopelněných ostatků*. Společnost přátel žehu, Praha 1983.
14. International Cremation Statistics 2014. In [http://www.effs.eu/cms/fileadmin/members\\_only/documents/news\\_articles/Cremation\\_statistist\\_2014.pdf](http://www.effs.eu/cms/fileadmin/members_only/documents/news_articles/Cremation_statistist_2014.pdf).
15. The Act of Parliament 193/2017 changes the Act No 256/2001 Sb. about funeral and burial services and about the change in some of the Acts in version of subsequent regulations and further Acts of Law concerned. The Czech Republic
16. Šmolík, J., a technická komise SPŽ. *Výtvarné a technické doplňky urnových hájů a smutečních síní*. Společnost přátel žehu, Praha 1968.
17. Fiala, P., Hanuš, J., *Katolická církev a totalitarismus v Českých zemích*, first ed., Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno, 2001.

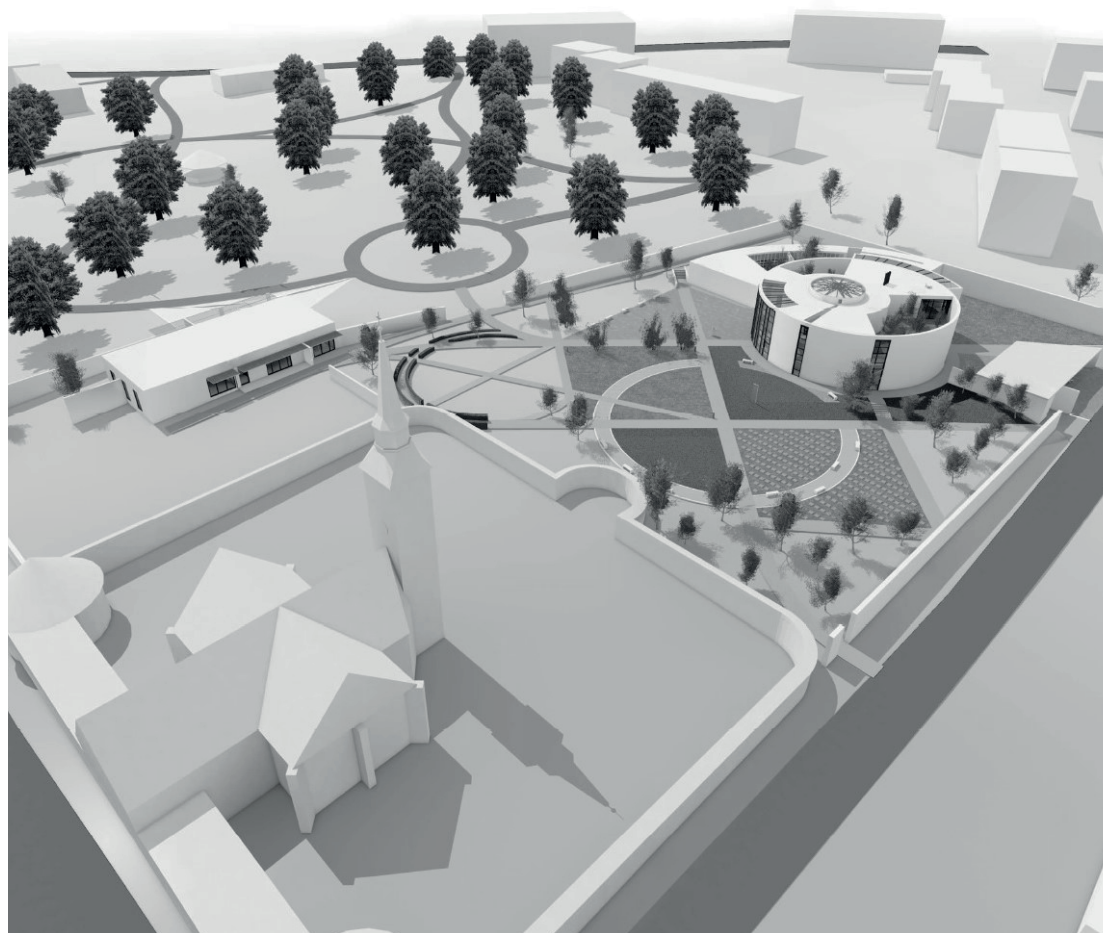


fig. 10 Overall visualization of the proposed site in Nový Jičín<sup>10</sup>



# Gli spazi del lutto negli ospedali veronesi del Novecento: l'evoluzione della progettazione

## Spaces for Mourning in 20th Century Hospitals in Verona: The Evolution of Design

La storia degli ospedali è legata agli istituti assistenziali ed è uno dei capitoli più interessanti degli eventi urbani del ventesimo secolo a Verona (Italia).

L'attuale ospedale di Borgo Trento fu costruito nel 1914 come Ospedale Infantile Alessandri; nel 1942 fu trasformato e si espanse per crescere nel nuovo centro ospedaliero.

Il concorso per l'Ospedale Infantile Alessandri, annunciato nel 1904, fu vinto dall'architetto Giovanni Tempioni, che considerava essenziale per il nuovo ospedale una "camera mortuaria e una sala anatomica per lezioni di cadavere".

Rilevante è stata l'evoluzione del design per il Padiglione di accoglienza, studio e gestione della morte nel nuovo centro ospedaliero, costruito dall'ingegnere Pio Beccherle. L'Istituto Anatomo-patologico divenne indipendente, innovativo e tecnologicamente moderno.

The history of hospitals is related to institutional care and is one of the most interesting chapters of the twentieth-century urban events in Verona (Italy).

The current Hospital of Borgo Trento was before built in 1914 as Children's Alessandri Hospital; in 1942 it was transformed and it expanded to grow into the New Hospital Centre.

The competition for the Children's Alessandri Hospital, announced in 1904, was won by architect Giovanni Tempioni, who considered essential for the new hospital a "mortuary room and an anatomical room for cadaveric lessons".

Relevant was the evolution of design for the Pavilion of reception, study and management of death in the New Hospital Center, built by the engineer Pio Beccherle. The Anatomo-pathological Institute became independent, innovative and technologically modern.



Valeria Rainoldi

Dottoranda presso l'Università degli Studi di Trento, Dottorato in Culture d'Europa. Ambiente, Spazi, Storie, Arti, Idee, curriculum in Scienze dei Beni Culturali. Ha conseguito nel 2010 una Laurea Specialistica in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Verona e nel 2000 una Laurea quadriennale in Lettere con piano di Studi ad indirizzo Storico-artistico presso l'Università degli Studi di Padova.

Parole chiave: Verona, Ospedale per Bambini Alessandri, Nuovo centro ospedaliero, Istituto Anatomo-patologico, camera mortuaria

Keywords: Verona, Children's Alessandri Hospital, New Hospital Centre, Anatomo-pathological Institute, Mortuary

La storia degli ospedali di Verona è legata agli istituti assistenziali e costituisce uno dei capitoli più significativi delle vicende urbane novecentesche. In eredità ci sono stati tramandati ben due ospedali, di cui uno, quello di Borgo Trento, percepito come l'*Ospedale dei Veronesi*: i lunghi viali con gli alti pini marittimi, gli ormai obsoleti padiglioni alternati ad imponenti edifici di recente costruzione, i percorsi lungo l'Adige, appartengono alla memoria dei cittadini. L'altro ospedale, il Policlinico di Borgo Roma, è stato per anni vissuto come ospedale universitario, situato ai margini dell'abitato e vissuto con maggiore distacco e soggezione dalla cittadinanza. Nel 2010 i due ospedali si sono fusi nell'Azienda Ospedaliera Universitaria Integrata.

L'attività di ricerca si concentra sull'Ospedale di Borgo Trento e si è basata sull'analisi archivistica di fonti primarie, in particolare delle delibere consiliari, conservate per gli anni che volgono dal 1895 al 1932 (con alcune lacune) presso l'Archivio di Stato di Verona e per gli anni dal 1933 al 1945 presso l'archivio dell'Ospedale Civile di Verona. Il recupero di informazioni utili ai fini della comprensione delle dinamiche socio-politiche cittadine ha consentito di sciogliere molti dubbi storici legati alle vicende nosocomiali veronesi oscurate da un diffuso oblio, motivato in parte anche dal difficile stato di conservazione di gran parte dei documenti.

Obiettivo dello studio è indagare l'evoluzione nella progettazione dei luoghi in cui l'ospedale affronta accoglie e studia la morte, sia nell'Ospedale Infantile Alessandri (1914) che il Nuovo Centro Ospedaliero (1942).

## I. La rete ospedaliera veronese

Fra il XIV e il XV secolo la città di Verona annoverava ben 34 ospedali, sia laici che religiosi, che assolvevano al duplice scopo di offrire assistenza e ospitalità. Nonostante non vi sia mai stato un ufficiale censimento di questi luoghi assistenziali, la diffusa presenza nel tessuto urbano è documentata dai testamenti.

Nel 1750 la rete ospedaliera fu riorganizzata con una netta distinzione fra cura assistenziale medica e sostegno caritativo: tutti gli ospedali vennero accorpati in un'unica struttura, la Santa Casa della Misericordia, sorta in piazza Bra, area situata all'interno delle mura, ma all'epoca ancora non completamente inserita nel dinamico tessuto urbano.

Nel 1812, infermi ed orfani ospitati presso la Santa Casa di Misericordia furono trasferiti nell'ex monastero di Sant'Antonio al Corso, fuori dalle mura cittadine, inutilizzato in seguito alla soppressione degli ordini religiosi<sup>1</sup>. L'edificio nosocomiale, nonostante gli ampliamenti cui fu sottoposto, era vincolato e accerchiato da abitazioni ed edifici civili. Dal punto di vista urbanistico, la scelta di collocare il nosocomio all'interno della cinta muraria trecentesca, e all'esterno della cinta muraria comunale, in una zona però a ridosso del centro e da piazza Bra in particolare, si rivelò inadeguata a fronte della crescita novecentesca della città di Verona.

## II. L'istituzione dell'Ospedale Infantile Alessandri

Una delle rilevanti istituzioni che accompagnò l'evoluzione degli istituti ospedalieri veronesi lungo la propria storia è il lascito: i veronesi concorsero

con entusiasmo alle sorti del proprio ospedale, che è cresciuto assieme alla città grazie alla munifica generosità della popolazione. Fra i tanti si ricordano il lascito di Giuseppe Camploy (1794-1889), inizialmente destinato alla realizzazione di uno *Spedale Hahnemanniano* per malati poveri che doveva seguire il metodo curativo omeopatico, ma poi assorbito dall'Ospedale Civile nel 1910 e il lascito Alessandri. Quest'ultima donazione fu determinante per le vicende dell'Ospedale dei Veronesi a Borgo Trento: i due fratelli, Carlo (1808-1894) e Alessandro Alessandri (1808-1895), devolvettero il proprio patrimonio per la costruzione di un nuovo ospedale riservato ai bambini.

Il lascito Alessandri, ammontante a £ 67.237,424<sup>2</sup> era in realtà sufficiente per la costruzione di un piccolo ospedale non troppo costoso: l'eventuale vicinanza all'Ospedale Civile avrebbe garantito un risparmio sulla sorveglianza e sui servizi offerti ai pazienti. Fu per questo motivo che il 18 aprile 1902 il Consiglio Ospedaliero deliberò la costruzione del nuovo ospedale Alessandri per Bambini in un'area denominata ex Maboni, nelle immediate vicinanze dell'Ospedale Civile, già precedentemente valutata per un possibile ampliamento dello stesso nosocomio<sup>3</sup>.

In questo modo però le volontà del defunto Alessandro Alessandri non venivano rispettate: uno dei punti su cui il testamento aveva chiaramente insistito era proprio la distinzione dell'erigendo Ospedale per bambini da qualsiasi altro istituto ospedaliero. L'opinione pubblica era inoltre avversa all'edificazione di un altro ospedale, ritenendo che vi fossero istituzioni meritevoli di aiuti economici, e l'Ospedale Civile, nella

necessità di ampliare e adeguare la propria sede, sembrava aver individuato un *éscamotage* per poter fruire delle sostanze Alessandri.

Nel giugno 1904 il Consiglio Ospedaliero, indotto dall'opinione pubblica che fortemente criticava la scelta di un'area così limitata e insalubre per erigervi un nuovo ospedale, individuò un'area ritenuta più adatta, rispetto all'area ex Maboni: il fondo Weill Weiss, situato in corso Vittorio Emanuele, ampio, ben orientato, ideale per assecondare le esigenze del futuro ospedale per bambini<sup>4</sup>.

### III. Il bando di concorso per un progetto di “Ospitale per i Bambini in Verona”

Al 27 luglio 1904 fu stipulato l'acquisto dell'area Weill Weiss e il Consiglio Ospitaliero decise di indire un concorso per la costruzione di un nuovo ospedale infantile. Il programma di concorso<sup>5</sup>, il cui titolo ufficiale fu *Progetto di Ospitale per i Bambini in Verona*, fu bandito ad ottobre dello stesso anno e fu riservato a ingegneri ed architetti italiani.

Il programma prevedeva la realizzazione di un fabbricato principale per malattie comuni medico-chirurgiche con almeno 80 posti letto, due padiglioni di isolamento lontani dal fabbricato principale per almeno 15 metri, con capienza di almeno 12 posti letto ciascuno e una camera mortuaria con sala anatomica per le “lezioni cadaveriche”. Si suggeriva inoltre di destinare al servizio generale, quindi all'alloggio dei medici e del personale di servizio una palazzina apposita.

Il nuovo nosocomio avrebbe dovuto essere diviso in due reparti, uno di medicina e uno di chirurgia, locali per ambulanze, stanze per i medici, una sala per la

ginnastica medica e gabinetti di ricerca chimica e microscopica, oltre ai comuni locali di servizio.

Tutti i progetti dovevano essere presentati entro fine dicembre 1904 (settanta giorni dalla pubblicazione dell'avviso di concorso) contrassegnati da un motto tale che non consentisse di individuare il nome dell'autore: una commissione nominata dal Consiglio Ospitaliero avrebbe selezionato i tre progetti migliori e avrebbe assegnato un premio di £ 1000 al progetto ritenuto migliore, £ 750 al secondo e £ 500 al terzo<sup>6</sup>.

### IV. Un progetto dimenticato: il Pancalofilo

Non abbiamo modo di conoscere i partecipanti al concorso né tantomeno i loro progetti, non essendovi traccia della gara nemmeno nel materiale conservato nei depositi dell'Ospedale di Borgo Trento: persino le delibere consiliari non sono più d'aiuto, mancando infatti proprio gli anni cruciali dal 1905 al 1908.

Altre indicazioni sul concorso sono desumibili da un estratto della rivista “Architettura Pratica” del 1907<sup>7</sup>: ventisette furono i progetti concorrenti, vincitore fu proclamato Giovanni Tempioni di Ravenna, il cui studio fu contraddistinto dal motto *Forti non pur per loro, ma per le mamme*; il progetto contrassegnato dal motto *Pancalofilo* dell'ingegner Alberto Cristofori di Mantova vinse il secondo premio di £ 750, mentre il terzo premio fu assegnato al progetto *Ada*, redatto dagli ingegneri Moderato Tomiolo di Verona ed Enrico Schalk di Milano. L'articolo è per noi un prezioso riferimento, dal momento che fornisce numerosi dettagli altrimenti sconosciuti e analizza il progetto *Pancalofilo*, della cui esistenza si era persa traccia (fig.1). L'area in cui doveva sorgere l'ospedale aveva forma di quadrilatero con dimensioni medie di 130

metri per 105 metri, circondata da vie e fabbricati; l'ingegner Cristofori scelse di orientare la fronte principale verso via Angeli, in modo da beneficiare dell'esposizione solare; in un primo edificio dispose portineria ed ambulatori, in modo da separare l'ospedale dalle infermerie. Il fabbricato dei servizi generali doveva sorgere al centro dell'area, a due piani, e doveva essere collegato a due simmetrici padiglioni per malattie comuni mediante gallerie aperte, sull'esempio degli ospedali londinesi e parigini. Le sale operatorie furono dislocate al primo piano del fabbricato centrale, ove trovava sede il reparto chirurgico distinto in infetti e non infetti. Due padiglioni di isolamento, simmetrici rispetto alla palazzina dei servizi, si elevavano per un solo piano e per un'altezza di metri 1,30; le stanze più ampie dovevano ospitare fino a quattro letti. Il padiglione mortuario fu confinato in uno degli angoli più lontani e posto in comunicazione diretta con vicolo Stimmate: era costituito da ingresso, sala di deposito cadaveri “esposta a tramontana”, sala per autopsie “ben illuminata da nord e da est”, camerino per disinfezioni e laboratorio di microscopia. Il pavimento doveva essere sopraelevato di circa 40 cm rispetto al piano del parco, “coperte di vernice a smalto, perfettamente lavabili e disinfettabili in ogni loro parte”. È significativo che sulla rivista “L'architettura pratica” il padiglione mortuario sia stato riprodotto in prospetto e sezione, dando così risalto al padiglione stesso.

L'architettura e la decorazione dell'ospedale furono improntate sulla massima semplicità per non superare il preventivo di £ 125.000 di spesa.



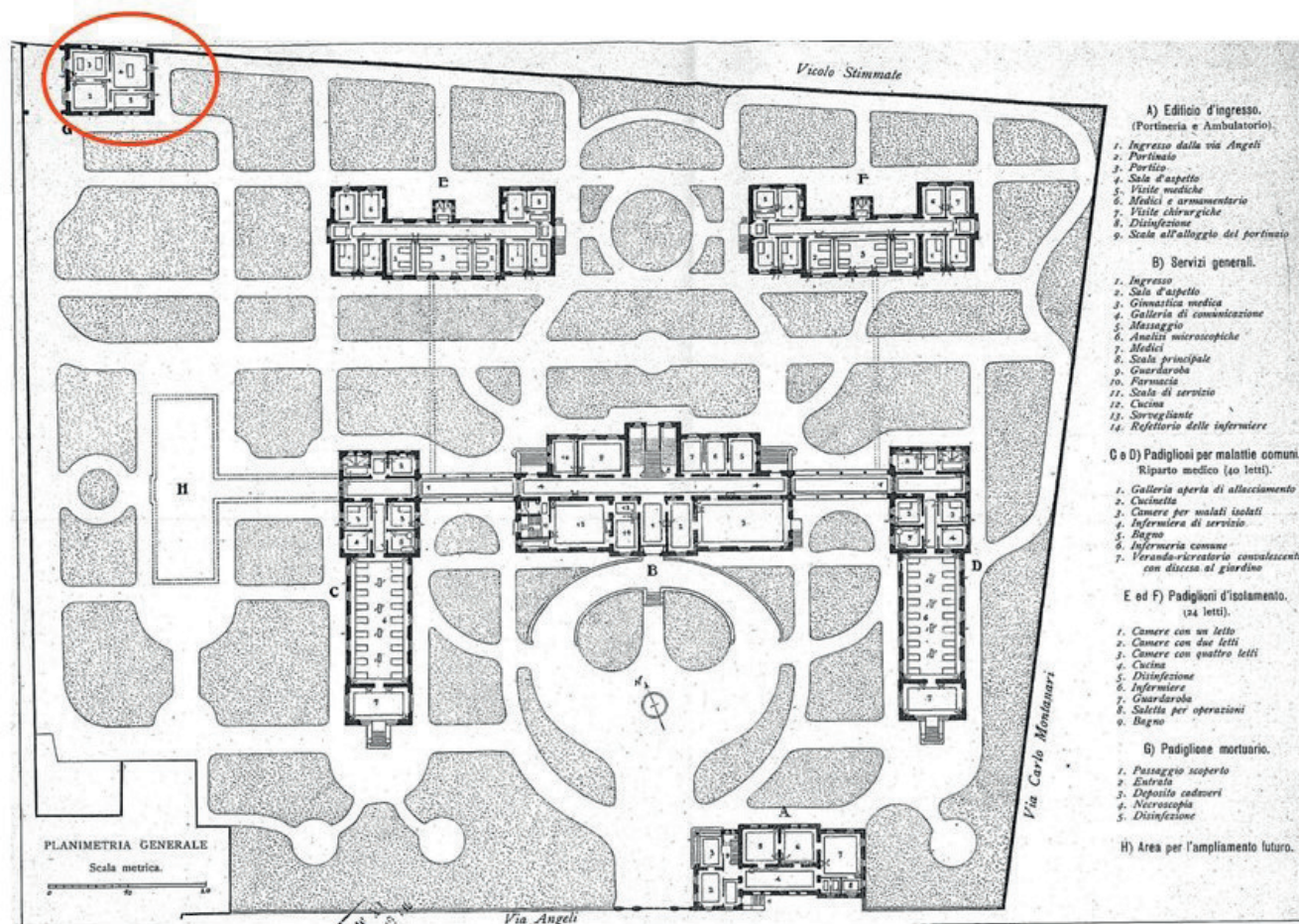


fig. 1 Ingegnere Alberto Cristofori, Il Pancalofilo, Planimetria (da Estratto da L'Architettura Pratica, vol. VIII, Torino 1907); in evidenza il Padiglione Mortuario

## V. La decisione definitiva per l'Ospedale Infantile Alessandri: Borgo Trento

La scelta dell'area Weill Weiss non aveva però accontentato tutti: il quotidiano locale "Verona fedele" già nel 1903 aveva ritenuto inopportuno far sorgere un ospedale infantile in un'area sì pianeggiante, ma poco spaziosa, situata fra Ospedale Maggiore, ricovero, ospedale militare, carceri, abitazioni. La stessa opinione fu condivisa da vari esperti, fra cui 40 medici che firmarono una lettera rivolta al Prefetto di Verona e pubblicata sul quotidiano "L'Arena" con la quale denunciavano l'inadeguatezza del terreno Weill Weiss<sup>8</sup>, che non avrebbe consentito consistenti ampliamenti della struttura ospedaliera. La risonanza a livello locale dell'intera vicenda indusse il Consiglio Ospedaliero a modificare le sorti dell'erigendo Ospedale Alessandri.

Nonostante il parere avverso dell'opinione pubblica, l'area Weill Weiss fu acquistata in tutta fretta a Torino, pur in assenza di unanimità del Consiglio Ospedaliero. Tale fu il clamore suscitato dalla vicenda, cui senz'altro contribuì anche la verve polemica del quotidiano "Verona fedele", che il Consiglio Ospedaliero si dimise il 4 marzo 1907 e per tutto il 1907 non vi fu più traccia di dibattito<sup>9</sup>.

La necessità di far sorgere nel più breve tempo possibile l'Ospedale Alessandri si fece impellente; l'architetto Giovanni Tempioni, vincitore del concorso, fra aprile e marzo 1908 fu coinvolto nelle ricerche di un'area adeguata<sup>10</sup>.

Dopo una serie di ipotesi non concretizzabili, il consigliere Eugenio Gallizioli individuò tre appezzamenti di terreno attigui, situati a Nord della città di Verona in Borgo Trento, lungo la strada

provinciale per Parona, acquistabili ad un equo prezzo. La locale associazione medica, supportata dall'opinione del cavalier Giovanni Tempioni<sup>11</sup>, reputò la "località libera, comoda, di orientazione ideale e della superficie voluta per uno sviluppo nazionale d'un Ospedale per bambini"<sup>12</sup>: si trattava di parte della zona appellata "Campagnola", sita ad ovest di Verona e oggetto della grande spianata del 1518, dopo le note vicende della lega di Cambrai (fig. 2). Nel tempo l'area aveva mantenuto un carattere difensivo, a prevalente utilizzo agricolo, priva di abitazioni, era isolata su tre lati dall'Adige e delimitata a Nord dalla strada per il Tirolo. Il recinto nosocomiale avrebbe inoltre usufruito dei servizi offerti dal tram elettrico e dalla linea ferroviaria Verona-Capriano-Garda, sorta nel 1883 con stazione nei giardini oltre il bastione di San Giorgio.

L'atto di acquisto fu quindi firmato il 22 novembre 1908 e l'inizio dei lavori fu previsto entro i successivi 6 mesi.

## VI. Il progetto vincitore per l'Ospedale Infantile Alessandri: *Non pur per lor ma per le mamme*

Il progetto *Non pur per lor ma per le mamme* per l'Ospedale Infantile Alessandri, redatto dall'architetto Giovanni Tempioni, fu pubblicato e dettagliato su "L'edilizia moderna" del febbraio 1915, corredato di piante e foto dei padiglioni<sup>13</sup> (fig. 3). L'inaugurazione del complesso era avvenuta l'anno precedente e l'ospedale all'epoca della pubblicazione dell'articolo era già funzionante; nella rivista non apparve nessun accenno alla variazione di area rispetto a quella prescelta per il concorso del 1904.

In realtà la zona su cui doveva sorgere il nosocomio

appare nei disegni ben diversa rispetto all'iniziale scelta: il *Pancalofilo* prevedeva un maggior numero di padiglioni distinti e ben separati fra loro mentre il progetto Tempioni appare a prima vista più compatto e coeso; di sicuro la diversa estensione di superficie deve avere indotto il progettista a riformulare i progetti se pur mantenendo le linee generali del precedente studio.

Due furono gli accessi previsti lungo il muro perimetrale sulla strada provinciale per Parona: il primo per chi proveniva dalla città serviva per il personale e per chi si dirigeva all'ambulatorio, alla sezione delle malattie comuni, ai servizi generali; il secondo era riservato ai padiglioni delle malattie infettive e all'uscita dei feretri. Un primo padiglione di piccole dimensioni, a 4 locali, fungeva da portineria ed accettazione, il successivo era destinato a servizi generali a due piani, con cucina, dispensa, guardaroba al piano terra e al piano superiore abitazioni del personale.

Un padiglione posizionato proprio di fronte all'ingresso principale ospitava locali per visite mediche e un salone per ginnastica medica ed ortopedica, mentre il primo piano accoglieva gli Uffici di Direzione e Segreteria.

Il padiglione principale, il più ampio, lungo 130 metri era destinato a malati comuni, con una distinzione fra chirurgia, ubicata al piano terra, e medicina al primo piano. Un largo corridoio longitudinale immetteva in quattro avancorpi, sede delle corsie a 12 letti ciascuna e delle stanze per dozzinanti. Ampie terrazze esposte ad Est consentivano le cure elioterapiche e il passaggio in giardino. Nella sezione diametralmente opposta, distinto dal corpo centrale, un altro avancorpo accoglieva il servizio operatorio



per asettici, suddiviso in sale per la medicazione, sala per l'ingessatura, camere di preparazione dei malati e camerini di servizio.

Il primo piano, sede della sezione medica, comprendeva persino un reparto lattanti, con dormitorio per le nutrici e locali di refezione e ricreazione.

Due padiglioni per malattie infettive e contagiose sorgevano nella zona più a Occidente, separati da rete metallica e siepe di sempreverdi: uno per difterici, con sale a vari letti, sala operatoria, spogliatoio e disinfezione, l'altro per i malati di morbillo e scarlattina. Quest'ultimo era suddivisibile in due sezioni in modo da ospitare i pazienti delle due distinte malattie. In entrambi i padiglioni di isolamento tutte le porte di accesso erano dotate della cosiddetta "guardiola" che consentiva ai parenti di vedere i malati senza avvicinarsi; la modifica fu voluta dal direttore sanitario, professor Caccia.

Nell'estremità Nord-Ovest, isolato e riservato, si elevava un piccolo padiglione utilizzato come cella mortuaria, con sala per autopsie e alcuni locali di servizio.

Tutti i padiglioni, esclusi quelli di isolamento, erano collegati fra loro da gallerie sotterranee che facilitavano i servizi di rifornimento e trasporto.

Rispetto al concorso del 1904 la capienza dei letti aumentò: dai 150 del bando di concorso ai 180 letti della realizzazione. Anche la spesa si accrebbe: da £ 537.273,41 a £ 1.000.000, compreso l'arredamento<sup>14</sup>.

L'inaugurazione avvenne il 7 giugno 1914: gli onori furono condotti dal Presidente del Consiglio Ospitaliero De Stefani, dal Direttore dell'Ospedale dottor Caccia e dall'architetto Tempioni; alle 11

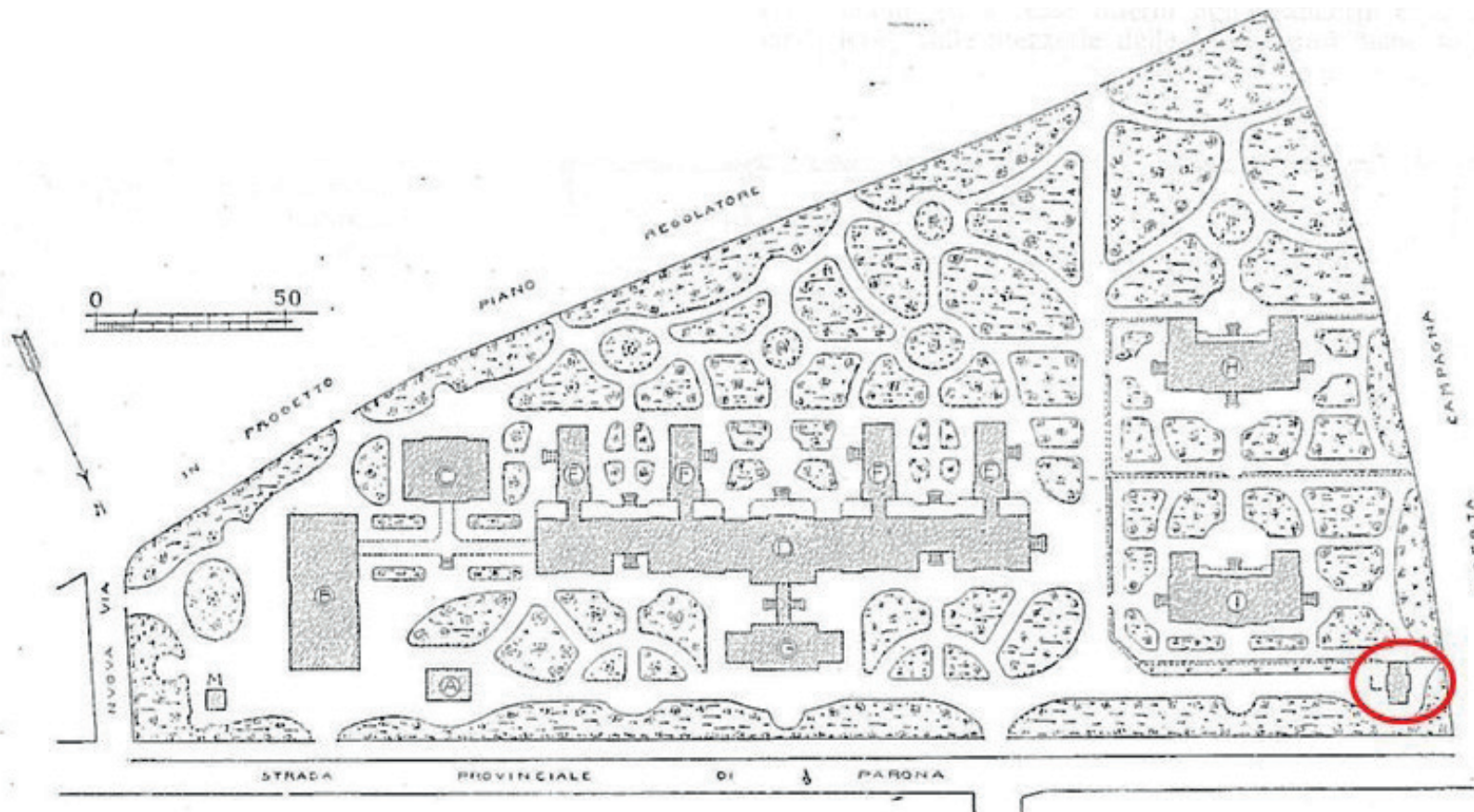
**Area di  
Borgo Trento**



**Area Weill  
Weiss**

fig. 2 Verona, Mappa del 1912; sono evidenziate l'area Weill Weiss e l'area di Borgo Trento





#### PLANIMETRIA GENERALE.

A Portieria e ammissione malati. — B Ambulatori, laboratori, osservazioni, direzione, ecc. — C Servizi generali e abitazione personale. — D Padiglione principale. — E Padiglione a un sol piano sopra terra. — F Padiglione a due piani (per medicina e chirurgia). — G Servizio operatorio per asettici e pronto soccorso. — H Padiglione per morbillosi e scarlattinosi — I Padiglione per difterici — L Servizio necroscopico e mortuario — M Servizio latrine per uso del pubblico.

fig. 3 Architetto Giovanni Tempioni, L'Ospedale Infantile Alessandri, Planimetria. In evidenza il Servizio necroscopico e mortuario (da L'Edilizia moderna, anno XXIV, febbraio 1915)

caddero le tele che coprivano le lapidi e le opere scultoree<sup>15</sup>.

A soli due anni dall'inaugurazione, l'11 agosto 1916, l'Ospedale Infantile Alessandri fu interamente requisito dall'autorità militare<sup>16</sup>; pazienti e strumenti furono accolti, non senza qualche ritrosia, dall'Ospedale Civile di Sant'Antonio.

### VII. L'ospedale Aurelio Saffi in Forlì

È interessante analizzare, per un rapido confronto, la realizzazione di un altro ospedale contemporaneo all'Ospedale Infantile Alessandri, oltretutto progettato e attuato dallo stesso architetto Giovanni Tempioni.

Si tratta dell'ospedale Aurelio Saffi in Forlì che fu al centro di intricate vicende, soprattutto perché parziale ristrutturazione con ampliamento di un edificio ospitaliero già esistente e funzionante<sup>17</sup> (fig. 4). Dopo un iniziale progetto che non accolse i favori di tutti i consiglieri ospedalieri fu convocato l'architetto Tempioni che a novembre 1906 propose un proprio studio per un ospedale da costruirsi ex novo; l'accoglienza fu unanime e il progetto Tempioni ottenne tutte le necessarie autorizzazioni.

Il nosocomio sorse in un'area di 60.000 mq, occupando solo 6000 mq con fabbricati e padiglioni in sette corpi di fabbrica, la rimanenza fu destinata a parco.

Direttamente dal fabbricato di ingresso, sede degli ambulatori, si accedeva al padiglione principale, destinato ai malati comuni, mediante un passaggio coperto; sulla fronte sud-est si protendevano quattro avancorpi che fungevano da corsie e che potevano ospitare fino a 16 letti ciascuna. Tutti i reparti furono dotati di locali di servizio e di stanze per dozzinanti. Il primo piano era sede di chirurgia e rispettava la

disposizione del piano sottostante, potenziato del servizio operatorio. Due padiglioni di isolamento, riservati ai tisici e agli infetti, sorsero nella parte più occidentale dell'area, in una zona ben isolata e distinta da cancellate in ghisa; divisi in due reparti, maschile e femminile, i malati furono separati a seconda dello stadio della malattia. A Sud-Est furono previste verande e terrazze scoperte utili alle cure elioterapiche.

Nella zona più Nord-Ovest dell'area venne ubicato il Servizio Mortuario con due locali di deposito per cadaveri, uno per donne e uno per uomini, e di camera per autopsie. L'entrata a questo padiglione avveniva da un ingresso specifico che non consentiva l'accesso al recinto ospedaliero, essendo il Servizio Necroscopico "circoscritto da reticolato dello stesso tipo dei padiglioni secondari". Due erano i cancelli, di entrata e uscita dei carri, direttamente sulla nuova via in fase di apertura.

L'ospedale poteva ospitare 250 pazienti e fu aperto al pubblico il 22 maggio 1915.

La progettazione dell'Ospedale di Forlì consente un confronto con l'Ospedale Infantile Alessandri, nonostante appaia subito evidente che l'area a disposizione per Forlì fosse molto più ampia rispetto a quella per Verona, così come la differenza di posti letto comprova (250 contro i 180). Il nosocomio emiliano fu concepito in maniera più compatta, non sfruttando a pieno il parco retrostante, ma favorendo una comodità di servizi e di collegamenti; il nosocomio veronese intendeva invece sfruttare tutta l'area, distinguendo un padiglione dall'altro.

### VIII. Il progetto di fusione fra l'Ospedale Infantile Alessandri e il Nuovo Centro Ospedaliero

Nel 1923, quando ancora non era stata decisa la riapertura e la messa in funzione dopo la requisizione bellica dell'Ospedale per Bambini, il presidente dimissionario, Giulio Ottolenghi, in un passaggio morale di consegna alla nuova Amministrazione Fascista Comunale e Ospedaliera, suggerì di congiungere, mediante opportuni trasferimenti e nuove costruzioni, l'Ospedale Alessandri all'Ospedale Civile di Sant'Antonio, trasferendo quest'ultimo nelle immediate vicinanze del primo<sup>18</sup>. L'Ospedale Civile, infatti, non rispondeva più alle moderne necessità scientifiche ed igieniche. Per la prima volta si propose dunque di riunificare i due ospedali, non più in destra Adige, ma alla sua sinistra, in quella zona di espansione che si distinse durante i decenni Trenta e Quaranta per la forte connotazione di nuova veronesità medio - alto borghese.

Con delibera del 7 novembre 1924 il Consiglio Ospedaliero votò all'unanimità il congiungimento dei due ospedali, ritenendo che l'utilizzo comune di medici e servizi potesse apportare un beneficio ad entrambe le istituzioni; alcuni membri del consiglio avevano invitato a presenziare la seduta l'ingegner Pio Beccherle<sup>19</sup>, rinomato professionista veronese, che si era dedicato in via ufficiosa a redigere un progetto di massima, reimpiegando i padiglioni già esistenti dell'Ospedale Infantile Alessandri. Il nuovo ospedale, a padiglioni con servizi generali centralizzati, sarebbe sorto in parte sull'area di pertinenza dell'Ospedale Alessandri e in parte su un'area da acquistarsi all'uopo<sup>20</sup>.

La nuova realizzazione avrebbe consentito di



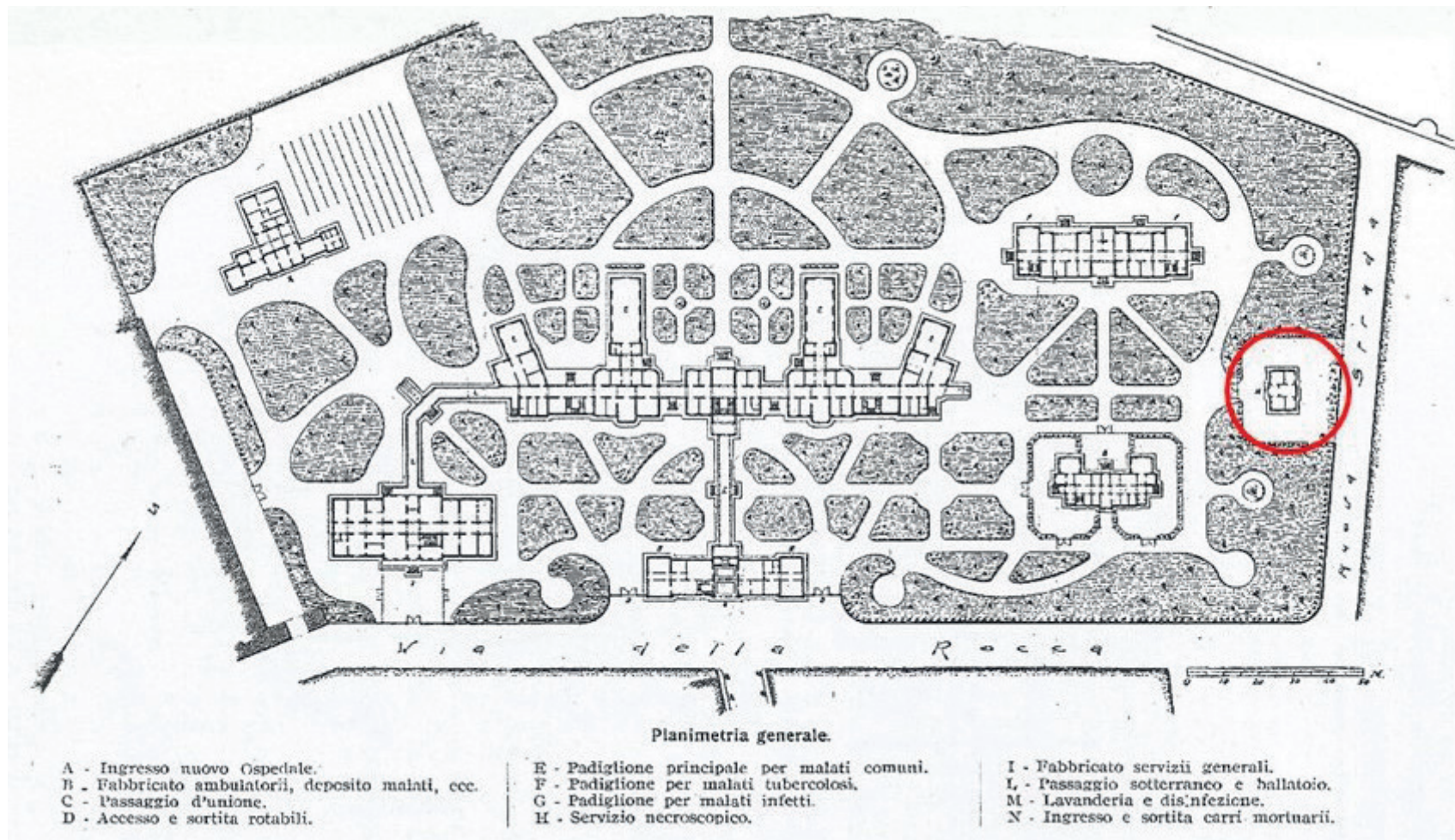


fig. 4 Architetto Giovanni Tempioni, Ospedale Aurelio Saffi di Forlì, 1915 (da *L'Edilizia moderna*, anno XXV, maggio 1916) in evidenza il Servizio necroscopico



ospitare un numero maggiore di degenti (da 570 a 875), con sguardo rivolto in prospettiva all'aumento demografico. Beccherle sosteneva che l'aggregato urbano di successiva espansione non avrebbe alterato le condizioni dell'area, già naturalmente isolata e protetta; la superficie di 150.000 metri quadrati risultava, nella sua opinione, ampiamente sufficiente per i bisogni della popolazione e avrebbe consentito eventuali ampliamenti<sup>21</sup>.

La distribuzione dei vari fabbricati fu studiata con l'obiettivo di rispettare le condizioni igieniche per i degenti e fu distinta in tre zone: quella centrale riservata ai pazienti, quella frontale riservata agli ambulatori e dotata di un proprio accesso e quella di estremità destinata ai servizi generali di economato, cucina, farmacia, lavanderia e centrale termica. L'Istituto Anatomico-Pathologico fu pensato in una posizione defilata in modo da agevolare i cortei funebri. I padiglioni vennero orientati Nord Nord/Est-Sud Sud/Ovest per consentire le migliori condizioni di aerazione ed esposizione al sole<sup>22</sup> (fig. 5).

Il progetto venne ufficialmente approvato il 15 marzo 1929<sup>23</sup>; il quotidiano "L'Arena" riferì alla cittadinanza del progetto con parole di entusiasmo: "Ora il progetto è perfetto. Non si tratta, come vedete, di un ospedale, ma piuttosto di una città ospedaliera. Sono una quindicina di padiglioni nuovi da costruirsi, un'opera imponente"<sup>24</sup>.

### IX. Il Nuovo Centro Ospedaliero (1930-1942)

I lavori iniziarono nel 1930 e furono organizzati in cinque lotti; nel 1932 il nuovo Presidente del Consiglio Ospedaliero, Bruno Bresciani, in seguito alle numerose perplessità espresse dai sanitari e dal



fig. 5 Ingegnere Pio Beccherle, Piano d'assieme del Nuovo Centro Ospedaliero, 1928 (AOCVr) in evidenza l'Istituto Anatomico-Pathologico-Servizio Religioso

direttore dell'ospedale Ferdinando Soprana apportò alcune modifiche all'impianto progettuale: alcuni padiglioni ancora da edificare (fra cui il Padiglione Tubercolotici) furono soppressi e la chiesa fu ridotta a proporzioni più modeste.

Nel febbraio 1933 si avviarono i lavori del II e III lotto, confermando l'affidamento della direzione dei lavori a Pio Beccherle<sup>25</sup>. Nel maggio del 1933 due ispettori inviati dal Ministero dell'Interno esaminarono il progetto nella sua interezza e valutarono che l'Ospedale Infantile Alessandri sarebbe stato danneggiato nella propria autonomia; imposero pertanto alcune modifiche. I lavori procedettero alacremente: ad ottobre 1934 il III lotto era quasi completato e fu assegnato il IV lotto. Il V lotto, relativo al Padiglione di Isolamento, fu approvato a novembre 1936 per essere concluso nell'arco di tre mesi. Ad ottobre 1936 il complesso del Nuovo Centro Ospedaliero poteva ormai considerarsi a buon punto: Beccherle prevedeva che l'intero nosocomio potesse entrare in funzione entro il secondo semestre 1938, sostituendo così la vecchia sede di Sant'Antonio che era ai limiti della praticabilità.

Poco meno di un anno dopo l'assegnazione del V lotto dei lavori il Nuovo Centro Ospedaliero affrontò nuove difficoltà: l'impresa Recchia, assegnataria dei lavori, in seguito alle difficoltà e agli aumenti salariali imposti dalla Grande Depressione, giustificò il ritardo della messa in opera di impianti di riscaldamento, sanitari ed elettrici, con le difficoltà di reperimento dei materiali ferrosi<sup>26</sup>.

Il 10 giugno 1940 l'Italia entrò in guerra (Seconda Guerra Mondiale) ed iniziarono i lavori di puntellamento delle strutture e la realizzazione di rifugi antiaerei.

Il V lotto di lavori fu dichiarato concluso al 30 aprile 1942, nonostante vi fossero alcuni edifici ancora da completare (Padiglione delle Specialità e divisione femminile di Dermoceltica, Astanteria e Radiologia) e il riscaldamento da allacciare.

I pazienti furono trasferiti nel Nuovo Centro Ospedaliero a fine agosto 1942, con definitivo abbandono della vecchia sede dell'Ospedale Civile di Sant'Antonio; l'inaugurazione fu fissata al 13 settembre 1942, con la partecipazione di Guido Buffarini, sottosegretario al Ministero dell'Interno e rappresentante del Governo Fascista.

Il 9 marzo 1945 il Nuovo Centro Ospedaliero fu bombardato, ma fu fortunatamente danneggiato solo il padiglione riservato ad Alloggio per le Suore, poi abbattuto<sup>27</sup>.

#### **X. L'Istituto Anatomo-Patologico-Servizio Religioso del nuovo centro ospedaliero**

È significativo che il progettista, l'ingegner Pio Beccherle, abbia legato indissolubilmente i luoghi di ricovero e studio dei defunti con la chiesa dell'ospedale: la denominazione, *Istituto Anatomo-Patologico-Servizio Religioso*, così come la progettazione del tredicesimo padiglione, sono sintomatici di una visione della morte solo se legata in qualche modo alla dimensione religiosa, spirituale (fig. 6).

Fu situato nell'angolo sud est del recinto ospedaliero, in posizione appartata ed in comunicazione diretta con la strada; il complesso si può considerare distinto in tre corpi: Istituto Anatomo-Patologico, chiesa e alloggio religiosi.

L'*Istituto Anatomo-Patologico* si appoggia al lato

sud della chiesa che lo nasconde a tutti gli altri edifici ospedalieri ed è composto da atrio di ingresso, da camera mortuaria con 9 tavoli per salme, due sale per "sezioni cadaveriche", un locale per deposito e composizione dei feretri e due sale per camera ardente, oltre che da camerini di servizio. Un'ampia terrazza coperta fu adibita alla sosta dei parenti durante i cortei funebri. Le sale adibite a Microscopia istologica e a Gabinetto batteriologico furono inserite al primo piano, ben lontane dagli sguardi dei parenti dei defunti che avrebbero avuto accesso alle due camere ardenti del piano terreno.

Il primo piano ospitava una sala per "Sezioni cadaveriche speciali" ed esami microscopici ed istologici, oltre ad un locale per esame batteriologici (fig. 7).

Questo reparto fu particolarmente curato nella costruzione, dotato di un "montasalme" elettrico, di frigorifero, di impianto di aerazione meccanica, con pavimenti e pareti sino a due metri d'altezza in materiale duro, impermeabile e facilmente disinfettabile. Le aperture furono dotate di rete metallica per garantire la protezione dagli insetti.

Per il servizio religioso fino al 1925 era stato adattato un locale sotterraneo dell'Ospedale Infantile Alessandri ad uso esclusivo dell'ospedale. Le spese di arredamento erano state sostenute dalla curia vescovile, che si era incaricata delle celebrazioni quotidiane delle funzioni. Nel Nuovo Centro Ospedaliero il servizio di assistenza religiosa ai degenti fu assegnato ai Padri Camilliani, cui tutt'oggi è affidato il servizio.

Nel 1928 la chiesa fu realizzata con pianta a croce latina con navata centrale per pubblico esterno e due

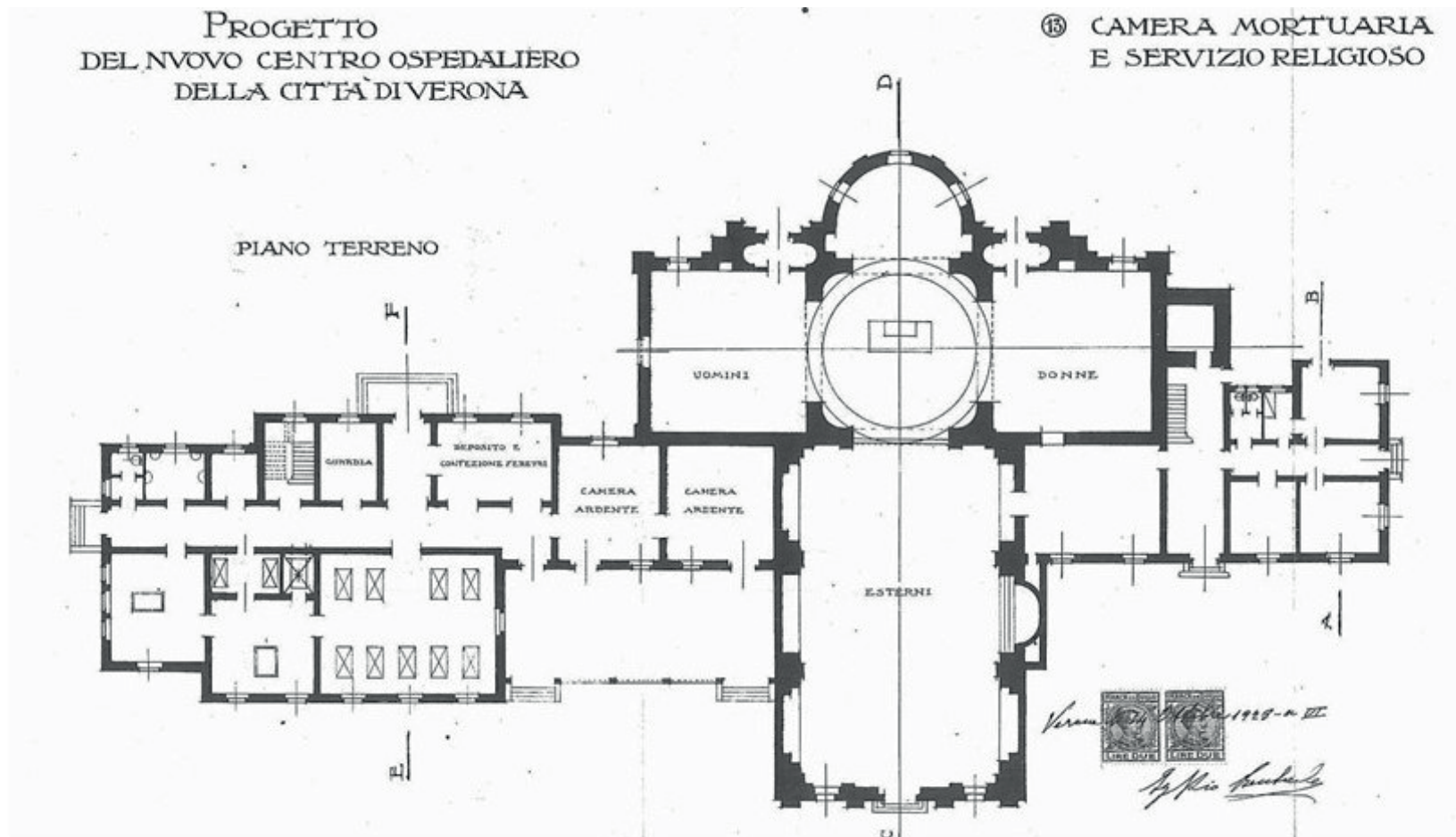


fig. 6 Ingegnere Pio Beccherle, Sezione dell' Istituto Anatomico Patologico  
Servizio Religioso, 1928 (piano terreno) (AOCVr)



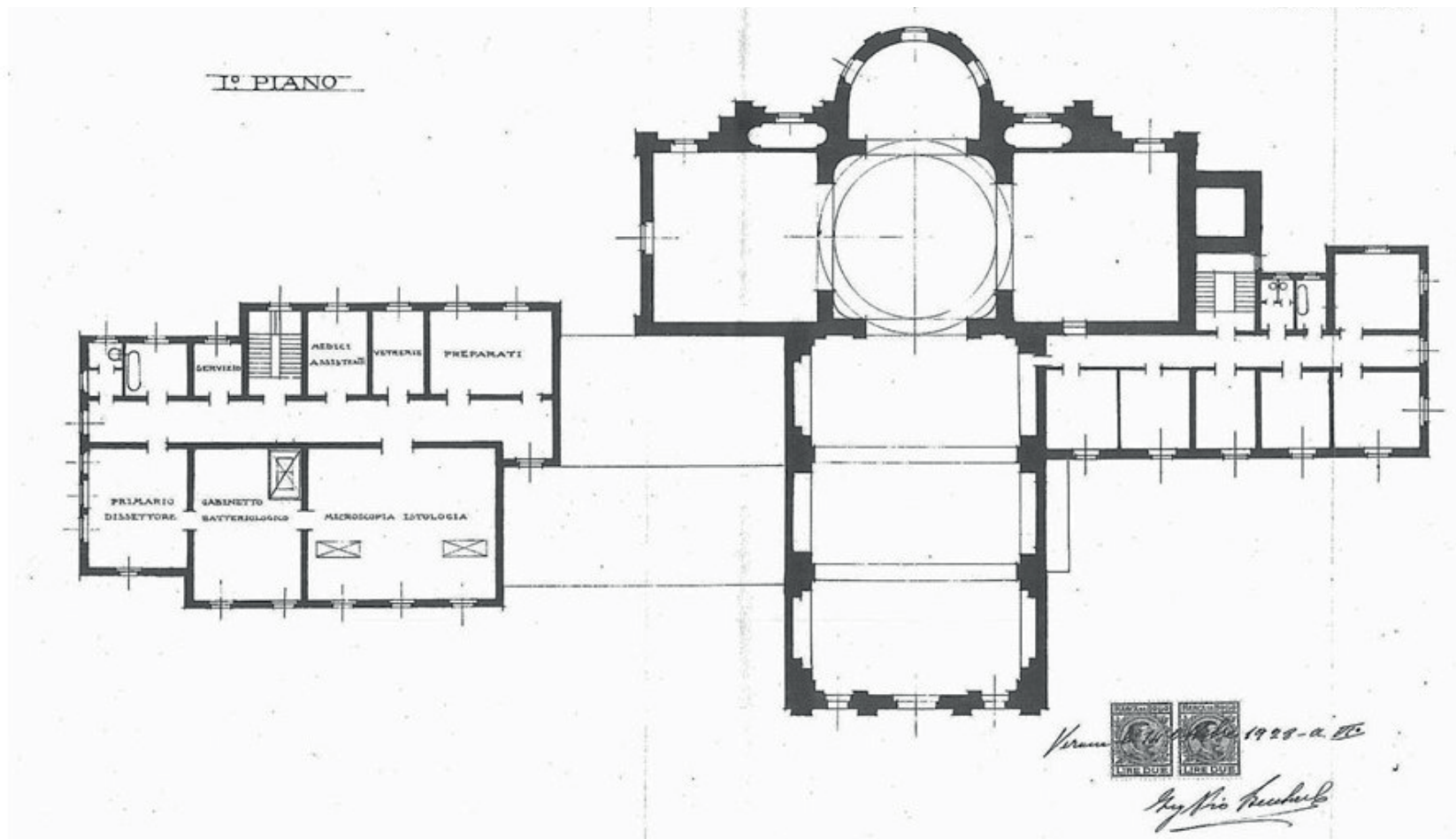


fig. 7 Ingegnere Pio Beccherle, Sezione dell'Istituto Anatomico Patologico Servizio Religioso, 1928, Primo Piano (AOCVr)

navate individuate nel transetto, ai lati del presbiterio, per i ricoverati maschi e femmine. Una cupola si sarebbe innalzata all'incrocio dei due bracci; secondo le indicazioni dell'ingegner Beccherle, le sobrie linee architettoniche esterne si dovevano richiamare alle costruzioni romaniche. La facciata proposta nel progetto, mossa ed articolata, con timpano, inserti scultorei e mensole, non fu poi realizzata.

A nord della chiesa un modesto edificio con vasto locale al pian terreno adibito a sacrestia, stanze per studio e una saletta refettorio avrebbero costituito il piano terra dell'alloggio religiosi, che al primo piano avrebbe ospitato le camere da letto.

Nel progetto esecutivo del 1932 il padiglione *Anatomo Patologico e cella mortuaria* acquisì autonomia rispetto alla vicina chiesa e fu uno dei pochi che, rispetto all'iniziale progettazione, subì un ampliamento: ben due furono le sale adibite a celle mortuarie, con una stanza riservata alle autopsie e una al "deposito e confezionamento feretri" (fig. 8). Anche le denominazioni dei vari vani nei progetti variano e non lasciano spazio ad ambiguità: la stanza adibita a "primario dissettore" diventa "sala delle autopsie"; le altre due sale inizialmente riservate a laboratori, il "gabinetto batteriologico" e la sala di "microscopia istologica" diventano "celle mortuarie".

## XI. Conclusioni

Nella progettazione novecentesca degli ospedali veronesi vi fu un'evoluzione dei luoghi in cui necessariamente la morte era affrontata: nel bando di concorso del 1904 per un nuovo Ospedale per Bambini si cita la necessità di una sala anatomica per "lezioni cadaveriche": la morte assume unicamente

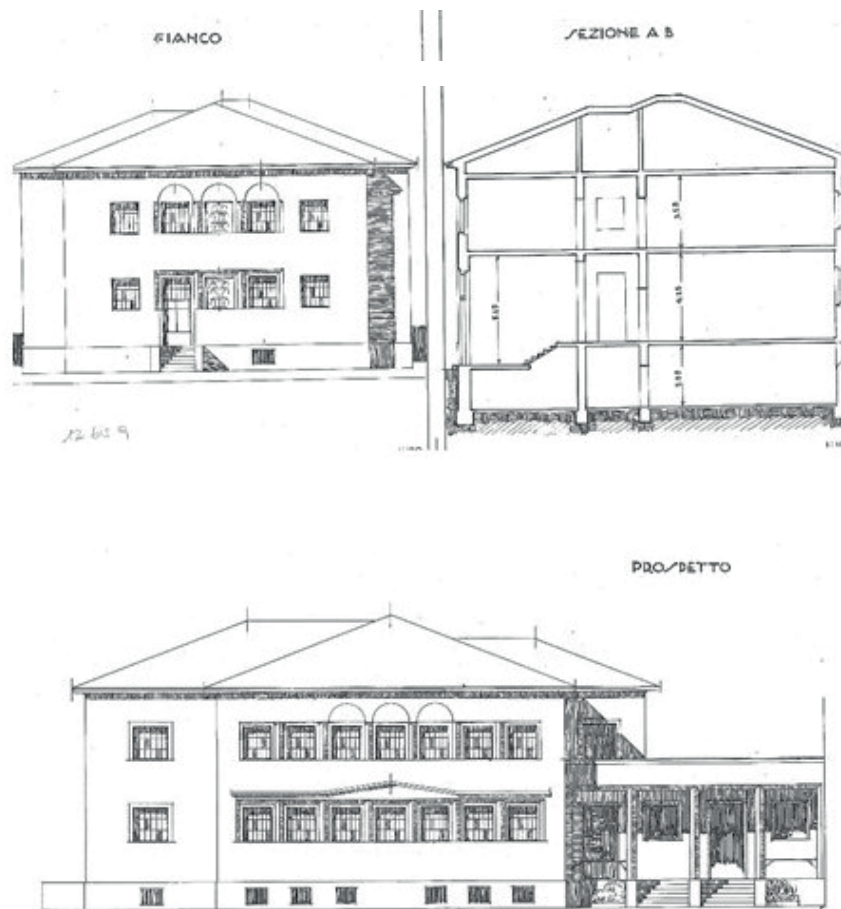


fig. 8 Ingegnere Pio Beccherle, Sezione dell'Istituto Anatomico Patologico e cella mortuaria, 1932 (AOCVr)

una connotazione scientifica, di studio, non vi è spazio per la gestione emotiva di un lutto. Questo aspetto è rispecchiato anche nei due progetti analizzati: sia nel *Pancalofilo* che nel progetto vincitore *Non pur per loro ma per le mamme* il “padiglione mortuario” fu confinato nella sede più lontana rispetto all’accesso, con ingresso riservato da vie limitrofe. La garanzia di efficienza fu offerta dalla buona esposizione dei locali, dall’illuminazione e dall’igiene che i nuovi materiali potevano offrire: la morte era affidata alla scienza e alla moderna tecnologia; non era concesso alcuno spazio alla dimensione spirituale né religiosa. Lo stesso concetto è riportato da Giovanni Tempioni anche nell’ospedale Aurelio Saffi di Forlì: il *Servizio necroscopico*, opportunamente recintato, disponeva di un ingresso e di un’uscita riservati ed era organizzato in sale di deposito salme e di camera per autopsie.

Una profonda differenza è invece ravvisabile nel Nuovo Centro Ospedaliero, dell’ingegner Pio Beccherle, il cui primo progetto del 1928 aveva sì destinato l’*Istituto Anatomico-Patologico* in posizione appartata rispetto ai corpi principali del nosocomio, ma lo aveva indissolubilmente abbinato al *Servizio religioso*, considerando la chiesa un elemento complementare. La progettazione tiene in considerazione per la prima volta l’organizzazione e la gestione pratica del lutto: Beccherle prevede la realizzazione di una terrazza coperta per la sosta dei parenti durante i cortei funebri, una sala per la preparazione dei defunti e ben due camere ardenti. Curò nei dettagli l’aspetto scientifico utilizzando materiali lavabili, installando frigoriferi, “montasalme”, dotando la struttura di efficienti impianti di aerazione meccanici, ma si



fig. 9 Il Nuovo Centro Ospedaliero, 1942; dal Padiglione di Ingresso è visibile la Chiesa e l'Istituto Anatomico-Patologico e cella mortuaria (AOCVr)



preoccupò anche di posizionare la sala autopsie ben lontana dalle camere ardenti.

Nel progetto poi divenuto definitivo del 1932 il padiglione *Anatomo-patologico e cella mortuaria* acquisì autonomia progettuale dalla chiesa, pur rimanendovi sempre accostato; non fu confinato nell'angolo più remoto del recinto ospedaliero, ma acquisì dignità e visibilità grazie alla presenza dell'edificio di culto (fig. 9, fig. 10). Sorge tutt'oggi sulla linea di affaccio del principale edificio di accesso al nosocomio, facilmente raggiungibile dalle principali vie di comunicazione.

Il progettista nel Nuovo Centro Ospedaliero, Pio Beccherle, garantì alla morte una dimensione scientifica, asettica, ma si preoccupò di dove far stationare i parenti dei defunti prima della celebrazione religiosa, che avrebbe potuto svolgersi nella chiesa limitrofa, e del successivo corteo funebre. È ipotizzabile un eco culturale del clima di accettazione religiosa indotto dai Patti Lateranensi e dal Concordato del 1929.



#### Notes

1. L'Ospedale di Sant'Antonio è individuabile nei mappali 4274 e 4277 del Foglio 21 del Catasto Austriaco, corrispondenti a via Valverde (ex via Sant'Antonio) 34-38, 40-42. Archivio di Stato di Verona (d'ora in poi ASVr), *Catasto Austriaco*, fg. 21.

2. Nell'archivio dell'Ospedale di Borgo Trento è fortuitamente conservato il verbale di consegna al Consiglio Ospitaliero dei beni lasciati da Alessandro Alessandri per la fondazione di un Ospedale dei Bambini, sulla base delle volontà testamentarie. Archivio Ospedale Civile Maggiore di Verona (d'ora in poi AOCVr), *Verbale di consegna delle sostanze*

fig. 10 Il Nuovo Centro Ospedaliero, Chiesa e, a sinistra, il Servizio Anatomo-patologico e cella mortuaria, 1942 (AOCVr)

Alessandri al consiglio Ospitaliero di Verona, b. non numerata.

3. ASVr, *f. Ospedale Civile*, Seduta del 18 aprile 1902.

4. ASVr, *f. Ospedale Civile*, Seduta del 21 giugno 1904.

5. ASVr, *f. Ospedale Civile*, Seduta 27 luglio 1904.

6. ASVr, *f. Ospedale Civile*, Seduta del 19 ottobre 1904. A pochi giorni dalla scadenza dei termini di presentazione fu concessa una proroga: il termine ultimo fu il 15 marzo 1905.

ASVr, *f. Ospedale Civile*, Seduta del 27 dicembre 1904.

7. *Ospedale Infantile Alessandri in Verona. Progetto dell'ingegnere Alberto Cristofori*, Estratto da *L'Architettura pratica*, vol. VIII, 1907, pp. 4-8.

8. *Verona fedele* 6 agosto 1903, p. 2, *Verona fedele* 9 settembre 1903, p. 2, *L'Arena*, 16-17 ottobre 1906, pp. 2-3.

9. *Verona fedele* 5 marzo 1907, p. 3; tracce di polemica si possono cogliere ne *L'Adige* del 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20 ottobre 1907.

10. ASVr, *f. Ospedale Civile*, Seduta del 9 maggio 1908.

11. Giovanni Tempioni nacque a Ravenna nel 1858, conseguì la qualifica di architetto a Bologna e si dedicò alla progettazione di ospedali e strutture sanitarie, fra cui si ricordano l'Ospedale di Forlì (1906-1915), l'Ospedale di Camerlata (Como). V. Rainoldi, *Da destra a sinistra Adige. Il trasferimento degli Istituti Ospitalieri veronesi e la loro modernizzazione (1899-1945)*, Tesi di Laurea, Università degli studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2009-2010, relatrice prof. D. Zumiani, pp. 53-66.

12. ASVr, *f. Ospedale Civile*, Seduta del 25 giugno 1908.

13. L'Ospedale Infantile Alessandri in Verona, in *L'Edilizia moderna*, anno XXIV, febbraio 1915, pp. 9-14.

14. AOCVr, *Relazione dell'aumento di spesa del 8 giugno 1910 e relazione dell'aumento di spesa dell'11 maggio 1911*, B. non numerate.

15. *L'Arena* 7-8 giugno 1914, p.2.

16. ASVr, *f. Ospedale Civile*, Seduta del 22 dicembre 1916.

17. R. Balzani, "Ospedale e poteri locali a Forlì dal 1880 al 1915", in *Gli ospedali in area padana fra Settecento e Novecento*, Milano, 1992, pp. 367-380.

18. ASVr, *f. Ospedale Civile*, Seduta del 14 aprile 1923.

19. Pio Beccherle (1884-1963), originario di Caprino (Verona), si laureò in Ingegneria Civile a Padova nel 1907, dal 1928 al 1935 fu nominato consulente tecnico della cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno, per la quale curò la ristrutturazione del Palazzo Sparavieri di via Garibaldi. Assunse la direzione dei lavori dei Magazzini Generali, progettando alcuni magazzini e la Stazione Frigorifera. D. Zumiani, "Persistenze antiche ed edifici moderni nell'isolato formato dalle vie Emilei, sant'Egidio, San Mamaso e Garibaldi", in *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli- G.M. Varanini, pp. 549-576, in particolare p. 554 -559; V.S. Gondola, *Cenni storici sulla*

*famiglia Beccherle*, relazione in *Accademia di Agricoltura Scienze Lettere Arti*, Verona, 2009, pp. 66-68.

20. AOCVr, *Progetto per la costruzione del Nuovo Centro Ospedaliero della città di Verona*, 14 ottobre 1928, b. non numerata.

21. La realtà purtroppo lo smentì; la situazione viabilistica è tuttora di grande congestione.

22. Di estrema rilevanza è il Capitolato Generale tecnico di appalto delle opere predisposto dall'ingegner Beccherle e datato 14 ottobre 1928 perché consente di cogliere le attenzioni riposte nella scelta dei materiali da utilizzarsi per la costruzione del Nuovo Centro Ospedaliero. AOCVr, *Capitolato generale tecnico di appalto delle opere che si eseguiranno per il Consiglio Ospitaliero di Verona*, b. non numerata, 14 ottobre 1928.

23. AOCVr, *Processo verbale seduta del 15 marzo 1929*, b. non numerata.

24. *L'Arena* 5 maggio 1929, p. 2.

25. AOCVr, *Delibera n. 50 del 23 febbraio 1933*.

26. AOCVr, *Delibera n. 90 del 6 marzo 1940*.

27. AOCVr, *Delibera n. 180 del 20 aprile 1945*.

#### Fonti archivistiche

Archivio Ospedale Civile Maggiore di Verona

AOCVr, *Capitolato generale tecnico di appalto delle opere che si eseguiranno per il Consiglio Ospitaliero di Verona*, b. non numerata, 14 ottobre 1928

AOCVr, *Discorso di inaugurazione del Nuovo Centro Ospedaliero*, b. non numerata.

AOCVr, *Progetto per la costruzione del Nuovo Centro Ospedaliero della città di Verona*, 14 ottobre 1928, b. non numerata

AOCVr, *Relazione di inchiesta sugli Istituti Ospedalieri di Verona, firmata da Stroppolati e Scalfati*, 12 novembre 1937, b. non numerata

AOCVr, *Verbale di consegna delle sostanze Alessandri al consiglio Ospitaliero di Verona*, b. non numerata

AOCVr, *Processo verbale seduta del 15 marzo 1929*, b. non numerata

AOCVr, *Delibere 1932, 1933, 1934, 1936, 1937, 1940, 1942, 1945*

Archivio di Stato di Verona

ASVr, *f. Ospedale Civile* 1902, 1904, 1908, 1909, 1916, 1923, 1925, 1927

#### Fonti a stampa

Balzani R., "Ospedale e poteri locali a Forlì dal 1880 al 1915", in *Gli ospedali in area padana fra Settecento e Novecento*, Milano, 1992, pp. 367-380

Fainelli V., *Gli Ospitali di Verona*, Verona, 1935

Fainelli V., *Storia degli Ospedali di Verona dai tempi di San Zeno ai nostri giorni*, Verona, 1962

Ferrari G., *Appunti storici sull'Ospedale Maggiore di Verona*, Verona, 2006

Ferrari G., *Curiosità storiche. L'Ospedale Alessandri*, in *L'Ospedale e la città*, Verona, anno III, n. 1 (marzo-aprile), 1999, pp. 5-11

Gondola V.S., *Cenni storici sulla famiglia Beccherle*, relazione in *Accademia di Agricoltura Scienze Lettere Arti*, Verona, 2009, pp. 66-68

*L'ospedale e la città. Cinquecento anni d'arte a Verona*, a cura di A. Pastore -G.M. Varanini-P. Marini-G. Marini, Verona, 1996

Maestrello L., "Sanità e assistenza a Verona fra Sette e Ottocento. La concentrazione ospedaliera", in *L'ospedale e la città. Cinquecento anni d'arte a Verona*, a cura di A. Pastore-G.M. Varanini-P. Marini-G. Marini, Verona, 1996, pp. 89-107

Och L., *Giuseppe Camploy e la sua attività di imprenditore musicale*, in *Rassegna Veneta di Studi Musicali*, Padova, 1997-1998

Pavan V., "Le opere del regime", in *Urbanistica a Verona (1880-1960)*, a cura di P. Brugnoli, Verona, 1996, pp. 169-172

Rainoldi V., *Da destra a sinistra Adige. Il trasferimento degli Istituti Ospitalieri veronesi e la loro modernizzazione (1899-1945)*, Tesi di Laurea, Università degli studi di Verona, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2009-2010, relatrice prof. D. Zumiani, pp. 53-66

Rainoldi V., *L'Ospedale dei Veronesi da Sant'Antonio in Valverde a Borgo Trento*, in *Il Fracastoro*, Verona, anno CIII, n. 1 (gennaio-giugno) 2010, pp. 15-99

Rigoli P., "Alessandri Carlo", in *L'architettura a Verona dal periodo napoleonico all'età contemporanea*, a cura di P. Brugnoli - A. Sandrini, Verona, 1994, pp. 391-392

Zumiani D., "Persistenze antiche ed edifici moderni nell'isolato formato dalle vie Emilei, sant'Egidio, San Mamaso e Garibaldi", in *Magna Verona Vale. Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli*, a cura di A. Brugnoli- G.M. Varanini, Verona, 2008, pp. 549-557

## Bruno Taut, *metteur en scène* del catafalco di Mustafa Kemal Atatürk

### Bruno Taut, *Metteur en Scène* of Mustafa Kemal Atatürk's Catafalque

Quando Bruno Taut arrivò in Turchia nel 1936, esiliato dalla Germania nazista, la sua fama lo precedeva. In soli due anni di attività, l'architetto tedesco conquistò la piena fiducia del presidente Atatürk. Il 10 novembre 1938 il carismatico leader turco morì improvvisamente e Taut venne incaricato di progettare il catafalco per il solenne funerale di Stato. Egli visse questo incarico come un onore per il quale non volle alcuna remunerazione; sebbene molto malato non esitò a volare ad Ankara lavorando tutta la notte al progetto in una stanza d'albergo.

Il catafalco, che conciliava sobrietà e tradizione musulmana, fu posto di fronte al Parlamento sotto l'attenta supervisione dell'architetto. Era un palcoscenico di grande impatto visivo sul quale un dramma collettivo si stava consumando; migliaia di turchi collegheranno per sempre la figura iconica del loro presidente alla scenografia urbana progettata dall'architetto tedesco.

When Bruno Taut arrived in Turkey in 1936, exiled from Nazi Germany, his fame preceded him. In just two years of activity, the German architect gained the president Atatürk's full trust. On November 10th 1938 the charismatic Turkish leader suddenly dies and Taut is appointed for designing the catafalque for the solemn state funeral. He lived the task as an honour for which he did not want any remuneration; although very ill he did not hesitate to fly to Ankara working all night on the project in a hotel room. The catafalque, which conciliated sobriety and Muslim tradition, was set in front of the Parliament building under careful supervision of the architect. It was a stage on which a tragic collective drama was taking place; thousands of Turks will relate forever the iconic figure of their President to the urban scenic design of the German architect.



Paola Ardizzola

Paola Ardizzola has Ph.D in History of Architecture and Urbanism. Department of Architecture founder at Antalya International University, she served as Executive Dean and Department Chairperson till August 31st 2017. In 2010 she awarded the Bruno Zevi International Prize. Fields of interest: XX century Architectural Criticism, Modernism in Germany

Parole chiave: Turchia moderna; tradizione musulmana; architettura tedesca; cultura dell'Europa centrale; forma architettonica / forma spirituale

Keywords: modern Turkey; Muslim tradition; German architecture; central-Europe culture; architectural form/spiritual form



*Giovani Turchi! È vostro primo compito proteggere e difendere l'indipendenza della Turchia e della Repubblica turca. È la ragione della vostra esistenza e del vostro futuro. È il bene più grande per rendere certa la vostra sicurezza. La Nazione potrebbe essere esausta e al collasso in miseria e povertà. Giovani e futuro della Turchia! Anche in queste circostanze sarà vostro compito salvare la Repubblica turca e la sua indipendenza. La forza di cui avete bisogno per farlo è riposta nel vostro nobile sangue.*

(Mustafa Kemal Atatürk, Atatürk ai giovani, discorso del 20 ottobre 1927)

È difficile comprendere fino in fondo il senso di perdita che provò il popolo turco alla morte del fondatore della Repubblica Mustafà Kemal (fig. 1) soprannominato Atatürk (padre dei Turchi) il quale, gettando le basi della sua ascesa politica mentre le ultime propaggini dell'impero ottomano si sgretolavano, seppe stabilire una struttura societaria moderna sulle fondamenta di un sistema feudale. Le sue riforme per una Turchia dal volto moderno furono attuate nell'arco di soli 15 anni (1923-1938) in un paese carente delle più elementari infrastrutture e al tempo in cui molte regioni del mondo musulmano si trovavano ancora sotto il controllo delle potenze coloniali. La portata rivoluzionaria del suo progetto politico, lontano sia dall'imperialismo sovietico che dal regime fascista, mostra ancora i suoi frutti nella Turchia contemporanea. Nel 1923 fu proclamata la Repubblica turca, all'interno della quale furono adottate una politica costruttiva basata su una

moderna costituzione e un sistema di riforme che capovolgeva del tutto gli aspetti culturali e sociali. Fu Atatürk a preparare la strada per un grande Stato moderno uscito dalle ceneri di un esautorato impero ottomano; egli sfruttò la sua fama di vincitore conquistata sui campi di battaglia per assicurarsi il rispetto del popolo, per ispirare e guidare lo Stato negli anni della pace e della ricostruzione che seguirono. Nato a Salonicco nel 1881, dove frequentò la scuola militare prima di accedere all'Accademia militare di Istanbul, estremamente colto e conoscitore della cultura occidentale, era intollerante verso la stupidità. Le sue idee politiche e sociali, diffuse in centinaia di discorsi, programmi e leggi, fin dai primi giorni della guerra d'Indipendenza fino alla sua morte presero il nome di Kemalismo.

Atatürk, che fin dai primi giorni del suo insediamento aveva invitato il popolo a conformarsi alla civiltà occidentale (famoso il suo provvedimento di trasmettere per radio solo musica classica europea), aprì le porte alla secolare cultura occidentale accogliendo intellettuali europei soprattutto di area tedesca, in fuga dal dilagante regime totalitario, offrendo loro di rivestire cariche di prestigio in ambito culturale e accademico. Il Paese si presentava agli esuli europei come patria adottiva ideale grazie alla sua recente nuova Costituzione, all'aperto atteggiamento filooccidentale del suo presidente che dava loro non solo la possibilità di esprimere liberamente il proprio pensiero, ma chiedeva loro di cooperare nella costruzione della Turchia moderna. In architettura, Ankara era pronta a ricevere la franchezza e la trasparenza del *Neues Bauen* sotto l'influenza di architetti tedeschi che fin dagli anni Venti e per tutti gli



fig. 1 Mustafa Kemal Atatürk negli anni Trenta.  
fonte: www.gettyimages.com

anni Trenta cominciarono a fluire in Turchia, invitati a lavorare sia su singoli edifici che su scala urbana. Bruno Taut (1880-1938) (fig. 2) giunse in Turchia nel 1936 dal Giappone, dove già da tre anni viveva in esilio. Benché un profondo amore verso la cultura architettonica giapponese spinse l'architetto tedesco a scrivere diversi libri che la celebravano, nella terra del Sol Levante egli non era felice perché di fatto ebbe solamente incarichi di riqualificazione di interni e disegno industriale di oggetti domestici, ma non di architettura propriamente detta.

Atatürk, che da ormai diversi anni accoglieva con entusiasmo quell'*intelligenza* mitteleuropea in fuga dal crescente dispotismo nazista, gli affidò subito due incarichi di estremo prestigio: capo del Dipartimento di Architettura dell'Accademia di Belle Arti di Istanbul e capo dell'ufficio progetti per gli edifici scolastici del Ministero dell'Educazione. In soli due anni di attività, l'architetto tedesco conquistò grande fama, soprattutto grazie alla realizzazione dei suoi edifici scolastici in diverse città della Turchia, e la piena fiducia del capo di Stato. Taut, che da parte sua nutriva massima stima per Atatürk, il giorno 10 novembre 1938 sull'*Istanbul journal*, suo taccuino personale, annota un solo pensiero: "Morte di Atatürk"<sup>1</sup>.

L'architetto tedesco, benché fiaccato nel fisico da una lunga malattia ai polmoni, lavora instancabilmente nel suo doppio ruolo di professore e progettista; inaspettatamente gli viene commissionato il progetto del catafalco di Atatürk per i solenni funerali di stato che avrebbero avuto luogo ad Ankara, la nuova capitale della Turchia voluta dal Presidente, di lì a pochi giorni. Taut risiedeva in Turchia da soli due anni e, sebbene molto conosciuto in ambito accademico,

non gode certo della popolarità di architetti nazionali come Sedat Hakki Eldem, promulgatore di un'architettura impregnata di regionalismi, né di figure di primo piano come l'architetto austriaco Clemens Holzmeister, progettista di quasi tutti i nuovi edifici di rappresentanza politica e militare di Ankara, come il palazzo del Parlamento e il Ministero della Difesa, in terra turca fin dal 1928. Ci si chiede perché venne scelto Taut per dare forma e immagine alla dichiarazione ufficiale di una morte che aveva scioccato la nazione. Probabilmente perché Taut era l'unico architetto in Turchia capace di offrire un progetto dell'avvenimento "mondano" in linea con quei tempi moderni che Atatürk aveva tenacemente rincorso, ma senza deludere l'immaginario popolare ancora legato alla tradizione. Era pubblicamente nota la stima che Taut aveva nei confronti del leader turco; il 4 giugno del 1938, in occasione della retrospettiva a lui dedicata all'Accademia di Belle Arti di Istanbul, nel discorso d'apertura l'architetto pronunciò le seguenti parole: «Atatürk, il grande genio di questo Paese, ha detto belle parole sui giovani: "Un grande albero deve avere radici profonde". Facciamo in modo che queste parole diventino il nostro principio-guida. Come suggerii agli studenti dell'Università tecnica di Charlottenburg, la gioventù dovrebbe sempre riesaminare criticamente ogni cosa e con intento molto serio, senza ancorarsi su una posizione definitiva. Così se vogliamo che un giorno il grande albero dei nuovi maestri turchi sbocchi, diamo ai giovani la possibilità di trovare le loro radici»<sup>2</sup>. Tali parole rivelano un malcelato compiacimento a poter contribuire alla crescita culturale della nuova Turchia. E ancora, rilasciando un'intervista ad una



fig. 2 Bruno Taut all'età di cinquantatré anni.  
Fonte: M. Speidel (a cura di) *Bruno Taut, Natur und Phantasie*, Ernst & Sohn, Berlin, 1995

importante rivista di architettura dell'epoca, parlando della nuova capitale Ankara, Taut dichiara: «Inoltre è fondamentale completare questa parte perché in futuro svolgerà un ruolo primario nell'immagine comprensiva della città: grazie al Parlamento con gli edifici annessi e specialmente al Palazzo del Presidente, essa assumerà l'aspetto di un'acropoli. Ma quest'area non è come un castello né tantomeno come una cittadella dove è racchiuso il tempio di un dio, bensì un luogo da dove il Paese verrà governato e le leggi verranno emanate; il luogo del palazzo del Parlamento è significativo in questi termini e la bellezza architettonica degli edifici parlamentari mostrerà su quale livello di alta civilizzazione la Turchia kemalista si fonda, anche dopo secoli»<sup>3</sup>.

*Il fato mi ha assegnato questo compito*, disse Taut a Cevat Dursunoğlu, direttore generale del Ministero della Cultura turco, dichiarando che avrebbe accettato l'incarico di progettare il catafalco di Atatürk per la solenne cerimonia funebre anche se si fosse sentito peggio di come stava. Recatosi ad Ankara da Istanbul, dopo aver affrontato lo stesso viaggio pochi giorni prima, qui ebbe la collaborazione di un ingegnere e degli architetti tedeschi Ernest Mundt e Alfred Runge; la sua stanza d'hotel fu trasformata in studio, il 14 novembre lavorò tutta la notte. Il mattino seguente il progetto era pronto. Scrive Taut il 20 novembre, il giorno prima del funerale di stato: «Intensi lavori per allestire il catafalco davanti al Parlamento»<sup>4</sup>. Taut volle supervisionare personalmente tutto l'allestimento fino a lavori ultimati; la realizzazione del catafalco aderiva strettamente al progetto, come testimoniano le foto d'epoca.

Nell'archivio Anitkabir del Mausoleo di Atatürk in

Ankara, mausoleo che verrà realizzato solo nel 1942, è conservato un disegno del catafalco a pastello grasso (fig. 3), disegnato su un foglio di carta da imballaggio. Come osserva lo studioso Manfred Speidel (pur confondendo il catafalco con il luogo di sepoltura) il disegno, l'ultimo realizzato da Taut, presenta colori simili a quelli impiegati per il primo progetto affrontato da Taut nel 1906, l'interno della piccola chiesa di Unterriexingen presso Stoccarda, in Germania (fig. 4). I colori dello schizzo per il catafalco variano dal rosso all'arancione, al verde e al blu; Speidel afferma: «La freschezza anticonvenzionale dei colori gli impedisce ancora una volta di conferire al luogo di sepoltura quello stesso tradizionale carattere di rappresentanza che si riscontra nel padiglione espositivo della compagnia di trasporto di Berlino del 1910, dove il piccolo edificio si trovava incorniciato ed elevato come uno 'scrigno' prezioso sotto un pergolato a gradini»<sup>5</sup>. Gli fa eco Paolo Portoghesi quando afferma: «Nella sua prima opera di architettura, l'incarico di restaurare una chiesa, Taut impiegò coloriture che tendono a trasformare e sublimare la spazialità interna attraverso l'armonia degli accordi di colore. Allo stesso periodo appartiene anche una sua riflessione sull'architettura gotica e sulle sue similitudini con l'immagine del bosco (...), in altre immagini di paesaggi dipinti da Taut il colore contribuisce a restituire una percezione dell'ambiente estremamente sottile, puntualizzata in tutti gli elementi che la caratterizzano»<sup>6</sup>. Tale lezione viene ancora impartita dall'architetto di Königsberg in quest'ultimo progetto di architettura effimera, dove le colonne rivestite di verde riecheggiano la *selva di pilastri* spesso evocata parlando di architettura

gotica. Il disegno di Taut si presenta come una sintesi dei colori usati nei funerali turchi: il tradizionale verde musulmano degli altissimi pilastri si articola su una forte tensione emotiva grazie al contrasto - colori complementari - con il potente rosso della bandiera turca, strettamente riservata ai funerali di stato. Ma c'è anche altro: il disegno è fresco, con colori che ispirano semplicità e gioia di vivere, l'arancione delle fiaccole e il blu-celeste del cielo riecheggiano i blu e gli arancioni usati nelle città giardino di Berlino-Falkenberg (fig. 5), realizzata nel 1913-'15 agli albori del Modernismo, così ancora *heimatstil* eppure rivoluzionaria nella partizione dell'uso dei colori (ancora complementari, blu e arancione). Forse la scelta per questo ultimo progetto di architettura temporanea, ed in particolare per questo che è l'ultimo disegno di Bruno Taut, voleva essere una sorta di enorme scultura, omaggio non solo ad un grande leader, ma al genere umano. Vi si legge infatti un'interessante similitudine con il disegno di progetto del *Monumento al Lavoro* di Wassili Luckhardt del 1920: una prospettiva di dimensioni importanti che vede una grande folla di devoti riuniti intorno ad un tempio altissimo, incredibilmente fuori scala, in una celebrazione del pensiero utopico nel suo stato più puro. Bruno Taut, che fu il maestro dell'utopia che trasmuta in realtà costruttiva, umanizzò le dimensioni del suo "monumento" grazie alla sequenza proporzionale dei vari elementi che lo compongono; di fronte ad esso "la folla di devoti" transita in una mesta processione di tributo.

Il catafalco fu posto su una piattaforma a gradino, così come previsto dalla consuetudine mediorientale; fu eretto a ridosso dell'edificio del Parlamento (fig. 6) progettato nel 1923 dall'architetto Vedat Tek Bey,



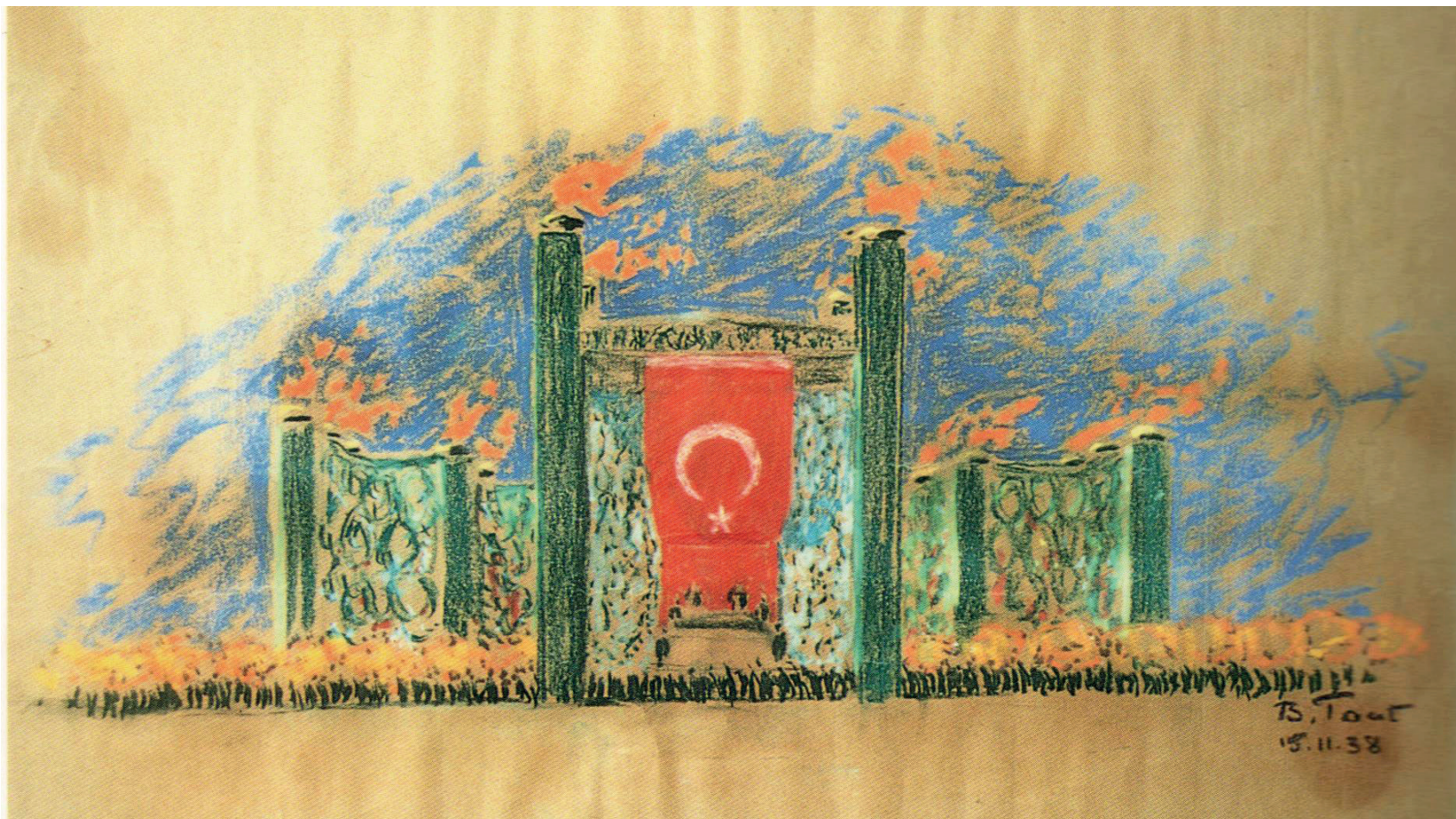


fig. 3 Bruno Taut, progetto del catafalco di Mustafa Kemal Atatürk, disegno a pastello grasso, novembre 1938.  
Fonte: M. Speidel (a cura di) *Bruno Taut, Natur und Phantasie*, Ernst & Sohn, Berlin, 1995



secondo i canoni del così detto primo Stile Nazionale turco. La struttura fu concepita sostanzialmente come spazio centrale definito da quattro grandi colonne sorrette da un'intelaiatura, alte ben quattordici metri. Una seconda struttura, disposta alle spalle della precedente, creava un legame ottico fra il parlamento e il catafalco: alta circa sette metri, si sviluppava su successive pannellature sulle quali erano sospese centinaia di ghirlande, venendo a creare un fondale fiorito per la struttura antistante.

Il progetto di Taut si presentava severo e di grande impatto visivo (fig. 7); il fine era di realizzare un fondale scenico adeguato alla tragedia collettiva e al dolore condiviso che si stavano consumando nel Paese. Le colonne, alla cui sommità avevano una cavità per contenere le fiaccole, erano avvolte da rami freschi di alloro ed edera in una predominanza di verde, colore proprio del lutto in Turchia. Grandi sbarre orizzontali, anch'esse drappeggiate in verde, controventavano le quattro colonne per assicurarne la staticità mentre un grande telo bianco si dispiegava fra la parte alta e l'immateriale parete di fondo, creando la linea concettuale di una volta. La bara stava alla sommità di un podio alto circa due metri. Quest'ultimo si poneva in drammatica continuità con l'immensa bandiera turca che da un'altezza di dieci metri scendeva sulla bara, che stigmatizzava il punto focale dell'intero impianto scenografico (fig. 8).

Dopo pochi giorni dal suo ritorno ad Istanbul, città dove risiedeva, nonostante un serio attacco d'asma Taut si mise nuovamente in viaggio verso Ankara<sup>7</sup> insieme alla moglie Erica Wittich e a Rudolf Belling, scultore tedesco e già suo collaboratore in Germania. Il fine era di verificare il sito ideale prescelto dalle



fig. 4 Bruno Taut, progetto dell'interno della chiesa di Unterriexingen presso Stoccarda, disegno a pastello grasso, 1906.  
Fonte: M. Speidel (a cura di) *Bruno Taut, Natur und Phantasie*, Ernst & Sohn, Berlin, 1995

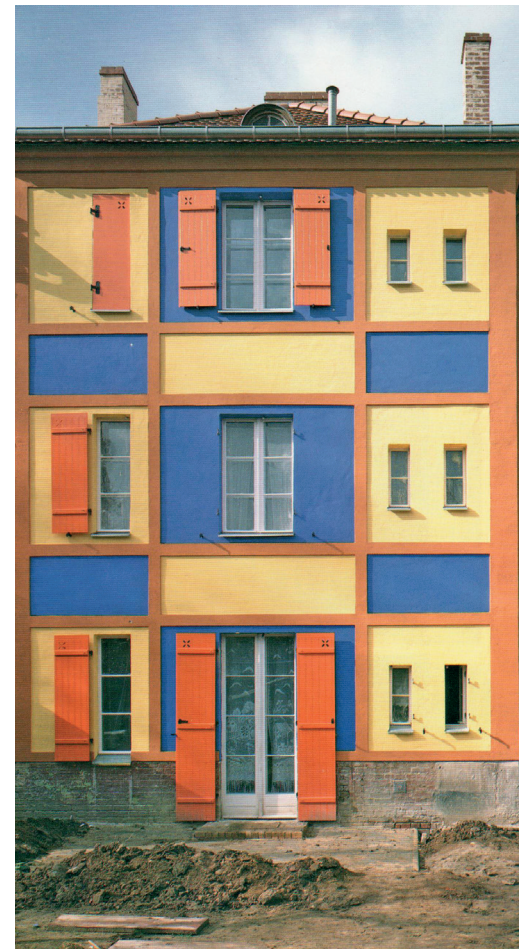


fig. 5 Bruno Taut, città-giardino do Falkenberg, Berlino 1913-'15.  
Fonte: M. Speidel (a cura di) *Bruno Taut, Natur und Phantasie*, Ernst & Sohn, Berlin, 1995





fig. 6 Vedat Tek Bey, edificio del Parlamento, Primo Stile nazionale, Ankara 1923.  
Fonte: foto dell'autrice



autorità governative per la realizzazione del mausoleo di Atatürk. Effettuato il sopralluogo, il 5 dicembre Taut consegnò un rapporto alla commissione incaricata composta dai sottosegretari dei più importanti ministeri i quali, riunitisi il 6 dicembre, decisero di istituire un comitato scientifico composto da Hermann Jansen, autore del piano per lo sviluppo urbanistico di Ankara, Holzmeister, capo per la costruzione degli edifici governativi, Belling, membro della Facoltà dell'Accademia di Belle Arti, e Bruno Taut appunto. Di fatto il Mausoleo vedrà la luce solo in seguito ad un concorso indetto nel marzo 1941, che vanterà ben 49 progetti dei quali solo 8 verranno selezionati, fra cui quelli di Giuseppe Vaccaro e Gino Franzì, Arnaldo Foschini, Paolo Vietti Violi, Holzmeister e Eldem. Il progetto vincitore risulterà quello di Emin Onat, giovane architetto turco formatosi in Germania, che nella scelta di un'architettura lineare e monumentale adotterà una decorazione musiva in linea con la tradizione ceramista islamica e ottomana, accorgimento utilizzato e reinterpretato anche da Taut nella Facoltà di Lettere e Geografia di Ankara del 1937, suo capolavoro in Medioriente.

Taut muore la vigilia di Natale del 1938. L'ultimo appunto sull'*Istanbul journal* è datato 13 dicembre e concerne il lavoro in Accademia: «Assegnate altre due ore alle matricole per il lavoro sul progetto. Adesso gli studenti dovrebbero lavorare fino alle nove di sera»<sup>8</sup>. Lo studio dove Taut aveva lavorato come progettista era all'interno dell'Accademia e anche dopo la sua morte gli studenti continuarono rispettosamente e amorevolmente a chiamarlo Taut-atelier. La sua umanità viene più volte testimoniata dai suoi studenti turchi, fra questi Maruf Önal: «Un giorno, mentre

eravamo nello studio di Taut, arrivò la notizia che Atatürk era morto. Non dicemmo una parola. Taut disegnò il catafalco e io penso che avesse sia un aspetto moderno che proporzioni umane. Quando Taut morì, il funerale fu celebrato all'Accademia e un famoso violinista, Mischa Elmann, suonò col violino una sonata di Beethoven, secondo il volere di Taut. Non ho mai assistito ad un funerale così toccante. Taut voleva essere seppellito in questo Paese per l'accoglienza che la comunità gli aveva riservato»<sup>9</sup>.

Taut non aveva percepito alcun compenso per il progetto del catafalco; Cevat Dursunoglu, Sindaco di Ankara, gli aveva chiesto di accettare un onorario di mille lire turche (circa diecimila euro odierni), ma Taut rifiutò nettamente: «Anche se la suggestione mi sta distruggendo, non posso accettare soldi per svolgere un compito del quale sono stato incaricato in occasione della morte di una delle più grandi figure del nostro tempo»<sup>10</sup>. Insistendo, il Sindaco chiese se avesse voluto accettare un regalo al posto dei soldi. A ciò Taut replicò: «Se il Sindaco volesse farmi dono di una breve lettera di ringraziamento, sarebbe per me il più grande onore in cui possa sperare. Vorrei lasciare questa lettera ai miei figli come l'eredità più preziosa»<sup>11</sup>.

L'architetto tedesco aveva un altro desiderio: che il fratello Max, ingegnere, portasse a compimento i suoi lavori incompiuti. In una lettera datata gennaio 1939, la moglie Erica scrive al figlio di Bruno, Heinrich, in questi termini: «L'ultimo desiderio di Bruno è che Max [Taut] sorvegli e porti a termine i suoi edifici (...). È sempre stata una paura che lo tormentava, che arrivasse qualche straniero a terminare la sua opera e che fosse superato dal suo nome. Ed egli mi

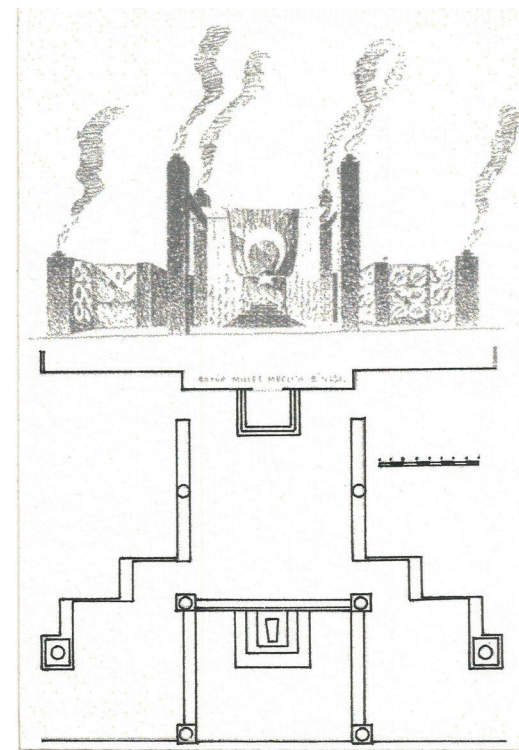


fig. 7 Bruno Taut, progetto del catafalco di Mustafa Kemal Atatürk.  
Fonte: AA.VV., *Thinking of Atatürk: the Catafalque and Anitkabir*.  
Two architects: Bruno Taut and Emin Onat, ITU - Istanbul Technical University, Istanbul, 1998



fig. 8 Il catafalco realizzato da Bruno Taut il giorno dei solenni funerali di stato di Mustafa Kemal Atatürk, Ankara 21 novembre 1938.  
Fonte: www.gettyimages.com



diceva spesso: solo Max potrebbe agire secondo il mio spirito e terminare un mio lavoro»<sup>12</sup>. Non a caso, per la progettazione e realizzazione dei suoi edifici in Turchia, egli si circondò di colleghi tedeschi che avevano fatto la sua stessa scelta di esule, perché voleva essere certo di essere ben interpretato e compreso fino in fondo.

Quando Taut morì, non possedeva abbastanza soldi per coprire le spese del suo funerale. Per pagare la sua sepoltura, fu fatta una colletta fra i suoi amici e conoscenti dell'Accademia. La sua tomba, tutt'ora nel cimitero di Edirne Kapi (Istanbul), è davvero interessante: in una selva di stele verticali, elementi simbolo della tumulazione musulmana, la pietra tombale di Taut è orizzontale (fig. 9); sopra, l'incisione della sagoma di un piede, il timbro professionale che a Taut era stato assegnato in Giappone, per significare l'impronta dei suoi passi lasciati nel mondo. Unico straniero non musulmano sepolto nell'antico cimitero monumentale ottomano, il suo viso dovrebbe essere rivolto verso la Mecca, prassi per ogni sepoltura islamica.

Tutta la vicenda che ruota intorno al progetto del catafalco di Atatürk e agli ultimi giorni dell'architetto hanno un sapore quasi romanizzato: il progetto vissuto come volere del destino e realizzato in una intensissima notte di lavoro, il rifiuto del compenso, l'ostinazione a visionare personalmente il sito per il mausoleo nonostante il suo compromesso stato di salute, la colletta per il suo funerale... tutto ciò ci parla di una umanità e parimenti di una grandezza che può definirsi "mozartiana", infatti il genio musicale che nel 1791 compose il Requiem K 626, incompiuto per la sua dipartita, sapeva in realtà di comporre una messa



fig. 9 Tomba di Bruno Taut presso il cimitero di Edirne Kapi, Istanbul.  
Fonte: foto dell'autrice



per se stesso testimoniando al mondo un'eredità ben più duratura, che il suo funerale non avrebbe potuto mostrare. Non è facile immaginare quali fossero i pensieri dell'architetto tedesco, relativamente giovane, gravemente malato e in terra straniera, ma il suo ultimo disegno lo riconsegna all'arte da cui era partito: il disegno artistico (fig. 10), prima vocazione degli anni giovanili; si ritrova il tratto pieno e pittorico del pastello e la leggerezza usati nei paesaggi dipinti in gioventù, quando ancora non aveva deciso fra la pittura o l'architettura, perché ancora non aveva compreso se era meglio provare a cambiare la società a colpi di pennello o plasmando gli spazi della modernità. Scelse la seconda via, laddove la luce e il colore, fondamentali per la prima, non furono da meno per la seconda, lasciando che l'idealismo si conciliasse con le istanze sociali, delineando con questa scelta la via che spartisce l'espressionismo dal razionalismo. Alcune pagine dei suoi scritti giovanili ci sorprendono, quando affermano che la sua vocazione di architetto era considerata quasi secondaria rispetto alla sua capacità di pittore; ma come giustamente osserva Portoghesi: «La scelta dell'architettura per lui, come per tanti altri della generazione precedente, è soprattutto una scelta etica. Con l'architettura si può operare per il bene della società assai più che con la pittura, ma in fondo fra la pittura di Taut e la sua architettura c'è un profondo rapporto: il senso del colore come elemento condizionante della relazione psicologica all'ambiente»<sup>13</sup>. Profondo rapporto che sussiste anche fra il senso spirituale della forma architettonica affermata nella *casa del cielo* degli anni giovanili e nel trasporto sentimentale profuso nelle ultime architetture, edifici scolastici che interpretano

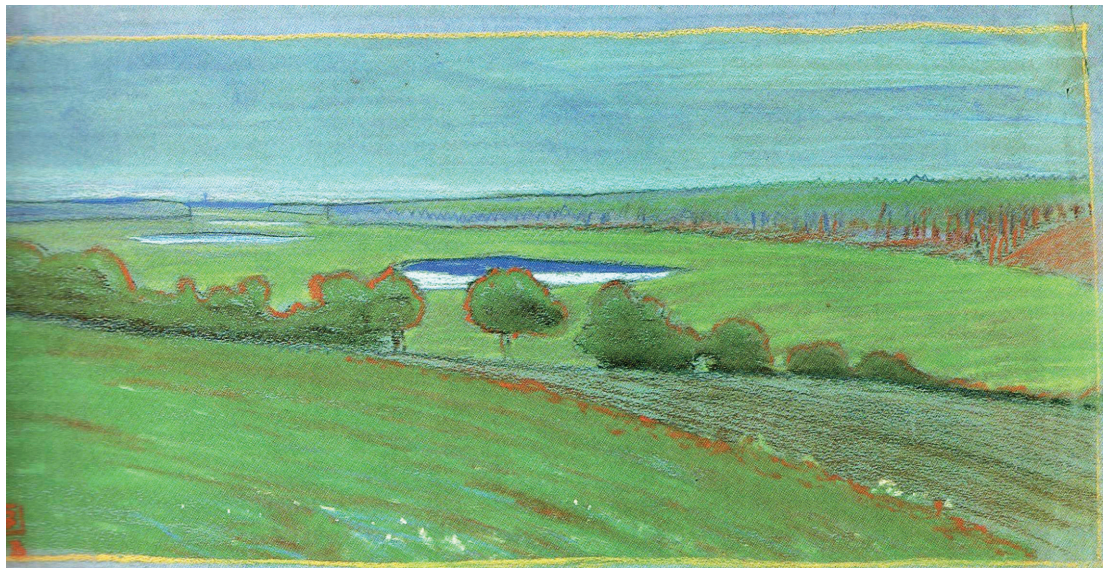


fig. 10 Bruno Taut, *Seenlandschaft der Uckemark*, 1903, pastello su carta grigia.

Fonte: M. Speidel (a cura di) *Bruno Taut, Natur und Phantasie*, Ernst & Sohn, Berlin, 1995

al meglio quel senso di coralità fra gli uomini semplici, per i quali Taut ha sempre inteso destinare il suo operato.

Esiste una foto di Taut inedita, conservata nell'archivio della Facoltà di Architettura Mimar Sinan di Istanbul, dove Taut lavorò come professore quando essa era ancora solo Accademia di Belle Arti. È stata scattata in un caffè il giorno dell'arrivo dell'architetto ad Istanbul, il 10 novembre 1936: il suo viso appare pallido, stanco e segnato. Taut è seduto, ha una mano sul petto, la testa ruotata a destra rispetto al corpo. Alla sua sinistra, due illustri personaggi del comitato di accoglienza fanno gli onori di casa, tributandogli onori e belle parole. Taut li ignora tranquillamente, cercando un dialogo con i suoi interlocutori posti a destra: due allegri contadini, vestiti secondo la tradizione turca. Una foto casuale, che a posteriori appare così rivelatrice della profonda umanità dell'architetto tedesco, sempre schivo e riservato rispetto a contesti strettamente ufficiali, così come schiva fu la sua architettura dalle auto-celebrazioni del Modernismo. Per queste ragioni forse, l'establishment di Atatürk non volle né un altro architetto di area tedesca operativo in Turchia – e ve ne erano davvero tanti, fra cui Ernst Egli, Martin Wagner, Martin Elsässer e il ben più noto Holzmeister – né, come sarebbe stato logico pensare, un architetto turco. Fu scelto lui, Taut l'acuto osservatore delle istanze sociali, Taut il *Baumeister* del colore, Taut l'esule per scelta che ebbe il coraggio di dire *la nostra patria è dove costruiamo*: in questa succinta affermazione vi è racchiuso il più grande tributo che egli poteva dare alla terra che lo accolse. E la terra che lo accolse lo scelse quale *metteur en scène*, per dare forma scenografica e sostanza spirituale

all'immaginario collettivo della dipartita del padre dei Turchi, fondatore della Turchia moderna.

#### Note

1. B. Taut, *Istanbul Journal*, taccuino personale dell'architetto, p.142. L'originale si trova all'Archivio Iwanami, Tokyo, mentre una copia è conservata presso AdK Architektur Archiv Akademie der Künste, Berlin
2. B. Taut, *Ansprache zur Eröffnung der Taut-Ausstellung in Istanbul*, 4 giugno, originale presso AdK Architektur Archiv Akademie der Künste, Berlin
3. B. Taut, "Turk Evi, Sinan" (La casa turca, Sinan), Intervista a Bruno Taut realizzata ad Ankara, in *Her Ay, Edebiyat ve Sanat*, 1938, Feb./1, pp. 93-98
4. B. Taut, *Istanbul Journal*, op. cit.
5. M. Speidel, *L'opera giovanile variazioni sui prospetti*, in AA. VV. *Bruno Taut 1880-1938*, Electa, Milano 2001, p. 40
6. P. Portoghesi, *I grandi architetti del Novecento, una nuova storia dell'architettura contemporanea attraverso le personalità e le opere dei protagonisti*, Newton & Compton, Roma, 1998, p. 161
7. Sebbene gravemente malato, nell'arco di poco più di un mese Taut affronta ben sei viaggi, secondo quanto riportato nell'*Istanbul Journal*: il 24 ottobre da Istanbul ad Ankara (non è specificato il ritorno), il 14 novembre nuovamente ad Ankara, il 24 novembre ritorno ad Istanbul, il 5 dicembre ad Ankara, il 12 dicembre l'ultimo ritorno ad Istanbul. La gravità del suo stato di salute è testimoniata da Franz Hillinger, collaboratore di Taut, che in una lettera del 1966 indirizzata a K. Junghanns, scrive la testimonianza di Cevat Bey, uno fra i pochissimi architetti turchi legato a Taut, che dichiara: «Sono subito andato all'Hotel dove Taut alloggiava. L'attentato artista giaceva a letto con una brutta asma e la febbre a 39», in M. Speidel, *Natur und Phantasie*, Berlino 1995, p. 326
8. B. Taut, *Istanbul Journal*, op.cit., p. 144
9. Maruf Önal in AA. VV., *Türkiye' de Mimar ve Ogretmen 1936-38* (Architettura e insegnamento in Turchia 1936-38), Istanbul 1982, pp. 66-67
10. B. Taut cit. in: Afife Batur, *The Catafalque: moving and austere/The drama of death* in AA.VV. *Thinking of Atatürk: the Catafalque and Anitkabir. Two architects: Bruno Taut and Emin Onat*, Istanbul, 1998, p. 21. Pubblicazione in turco, tedesco e inglese. Erroneamente l'autore, a p. 91, riporta la notizia che Taut poté partecipare alla riunione del 16 dicembre tenutasi ad Ankara per stabilire i termini del progetto del Mausoleo

di Atatürk; in realtà Taut lasciò Ankara il 12 dicembre, pochi giorni prima di morire

11. Ibidem

12. E. Wittich ad H. Taut, gennaio 1938 in B. Nicolai, *Moderne und Exil. Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925 – 1955*, Berlin 1998, pp. 151-152

13. P. Portoghesi, *Bruno Taut: architettura e natura*, in G. D. Salotti, M. A. Manfredini (a cura di), *Bruno Taut. Der Weltbaumeister. L'interno e la rappresentazione nelle ricerche verso un'architettura di vetro*, Franco Angeli, Milano 1998, p.103

#### Bibliografia

- F. Ahmad, *The making of Modern Turkey*, Routledge, London and New York, 1993
- I. Aslanoğlu, "Evaluation of architectural developments in Turkey within the socio-economic and cultural framework of the 1923-1938 period", in *METU Journal of Faculty of Architecture*, Middle East Technical University, 1986, 7, pp. 15-41
- AA. VV., *Bruno Taut 1880-1938*, catalogo della Mostra, Akademie der Künste, Berlino, 1980
- AA. VV., *Türkiye' de Mimar ve Ogretmen 1936-38* (Architettura e insegnamento in Turchia 1936-'38), Accademia di Belle Arti di Berlino/Istituto tedesco di Cultura in Turchia, Berlino e Istanbul, 1982
- AA.VV., *Thinking of Atatürk: the Catafalque and Anitkabir. Two architects: Bruno Taut and Emin Onat*, ITU – Istanbul Technical University, Istanbul, 1998
- A. Batur, *To be modern: search for a republican architecture*, in R. Holod, A. Evin (a cura di), *Modern Turkish architecture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1984, pp. 68-93
- S. Bozdoğan, *Modern Architecture and Cultural Politics of Nationalism in early republican Turkey*, in *Artistic Exchange-Proceedings of the 28th international Congress of History of art*, Akademie Verlag, Berlin, 1993, pp. 437-452
- S. Bozdoğan, *Rethinking Modernity and national identity in Turkey*, University of Washington Press, Washington, 1997
- S. Bozdoğan, *Modernism and nation-building: Turkish architectural culture in the early Republic-Studies in Modernity and national identity*, University of Washington Press, 2001

S. Bozdoğan, *Art and Architecture in Modern Turkey: the Republican period*, in R. Kasaba, *The Cambridge History of Turkey: Turkey in the Modern World*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008, pp. 419-471

R. Günsel. C. M. Kortepeter (a cura di), *The transformation of Turkish culture – The Atatürk legacy*, the Kingston Press, Princeton, 1986

K. Hartmann, "Bruno Taut im türkischen Exil", in *Der Architekt*, 1992, 2, pp. 111-117

M. Heper, A. Oncu, H. Kramer (a cura di), *Turkey and the West: changing political and cultural identities*, Taurus & Co., London and New York, 1993

A. Kazancigil, E. Ozbudun (a cura di), *Atatürk. Founder of a modern State*, Archon, Connecticut, 1981

B. Nicolai, *Moderne und Exil. Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925 – 1955*, Verlag für Bauwesen, Berlin, 1998

B. Nicolai, *Der neue Bruno Taut – die neue Türkei, Zur Transformation der modernen Architektur 1936-38* in M. Speidel (a cura di) *Bruno Taut, Natur und Phantasie*, Ernst & Sohn, Berlin, 1995, pp. 317-328

B. Nicolai, *L'esilio. L'architettura di Bruno Taut e la Turchia kemalista del 1936-'38* in W. Nerdinger (a cura di) *Bruno Taut 1880-1938*, Electa, Milano, 2001, pp. 192-207

P. Portoghesi, *Bruno Taut: architettura e natura*, in G. D. Salotti, M. A. Manfredini (a cura di), *Bruno Taut. Der Weltbaumeister. L'interno e la rappresentazione nelle ricerche verso un'architettura di vetro*, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 101-107

M. Speidel, *Natürlichkeit und Freiheit, Bruno Taut in der Türkei*, in B. Cimen (a cura di) *Architektur in Ankara 1923-1950*, Ankara 1994, pp. 60-65

M. Speidel (a cura di) *Bruno Taut, Natur und Phantasie*, Ernst & Sohn, Berlin, 1995

M. Speidel, *L'opera giovanile variazioni sui prospetti*, in W. Nerdinger (a cura di), *Bruno Taut 1880-1938*, Electa, Milano, 2001, pp. 24-40

B. Taut, *Mimarî Bilgisi* (Lezioni di Architettura), Accademia di Belle Arti Istanbul, Istanbul, 1938

B. Taut, "Turk Evi, Sinan", in *Her Ay, Edebiyat ve Sanat*, 1938, Feb./1, pp. 93-98

B. Taut, *Istanbul Journal*, taccuino personale, 10.09.1936-13.12.1938, copia conservata presso AdK Architektur Archiv Akademie der Künste, Berlin, originale nell'Archivio Iwanami, Tokyo

B. Taut, *Ansprache zur Eröffnung der Taut-Ausstellung in*

*Istanbul*, 4 giugno, originale presso AdK Architektur Archiv Akademie der Künste, Berlin

Christopher S. Wilson, *Beyond Anitkabir: The funerary architecture of Atatürk. The construction and maintenance of national memory*. Routledge, London and New York, 2013



# Comporre il dolore. Il monumento alla Partigiana Veneta di Carlo Scarpa

## Composing Pain. The Monument to the Venetian Partisan by Carlo Scarpa

E' il 1968 quando a Carlo Scarpa viene commissionato il progetto per il basamento al monumento della "Partigiana Veneta" opera in bronzo dell'artista Augusto Murer (Falcade 1922 - Padova 1985).

Situato sulla riva dei giardini di Venezia l'opera rappresenta un superamento del concetto di monumento come memoria. L'opera di Scarpa può dirsi "sperimentatrice" del successivo capolavoro della tomba Brion ove il concetto dell'amore coniugale e del ricordo assume spazialità inarrivabili.

It was 1968 when Carlo Scarpa was commissioned for the basement project at the monument to the "Partigiana Veneta" by the artist Augusto Murer (Falcade 1922 - Padova 1985). Situated on the shore of the gardens of Venice, the work represents a surpassing of the concept of monument as a memory. Scarpa's work can be described as "experimenting" on the next masterpiece of the Brion tomb where the concept of conjugal love and memory carries unstoppable spatiality. The work is a ritual that is renewed several times a day and in its renewal and showing in an ever-changing way creates an ever-new.



Enrico Bascherini

Laurea in Architettura Firenze; Dottore di ricerca in Progettazione architettonica ed Urbana; Docente a contratto Facoltà di Ingegneria Cdl Edile Architettura-Pisa. Recentemente ha pubblicato: *Paesaggi Minori*, leggere comporre nell'ambiente, Edizioni tg Book, Vicenza 2016; *Paesaggi Introversi*, leggere comporre nell'ambiente, Edizioni tg Book, Vicenza 2016; *Identità dello spazio storico*-edizioni Kimerik, Mestre 2015, ecc.

Parole chiave: Dolore; Memoria; Monumento; Scarpa; Partigiana

Keywords: Pain; Memory; Monument; Scarpa; Partisan Woman

E' il 1968 quando a Carlo Scarpa viene commissionato il progetto per il basamento al monumento della "Partigiana Veneta" opera in bronzo dell'artista Augusto Murer (Falcade 1922 – Padova 1985).

Situato sulla riva dei giardini di Venezia l'opera rappresenta un superamento del concetto di monumento come memoria. L'opera di Scarpa può dirsi "sperimentatrice" del successivo capolavoro della tomba Brion ove il concetto dell'amore coniugale e del ricordo assume spazialità inarrivabili. L'opera in bronzo del Murer, si legge nella nota storica al monumento curata dall'Associazione nazionale partigiani d'Italia, doveva rappresentare una figura femminile riversa, distesa su di un piano e doveva onorare il ruolo delle donne venete nella resistenza.

L'opera di Augusto Murer, viene commissionata dall'amministrazione comunale di Venezia in accordo con i comitati antifascista delle associazioni partigiane all'indomani dell'attentato alla partigiana Leoncillo, 1961. Siamo nel 1953 quando viene affidato a Leonardi Leoncillo un'opera scultorea da dedicare alle donne Partigiane da inaugurarsi in occasione del decennale della Liberazione. I Giardini di Castello era il luogo prescelto per l'opera commissionata, dal nome "staffetta partigiana". Un'opera policroma in ceramica, che forse ricordava anche i colori di Venezia, ma soprattutto dei boschi e delle terre della resistenza che non ebbe grandi consensi soprattutto per alcune soluzioni formali quali il fazzoletto rosso al collo, rappresentate di una fazione partigiana. Nella seconda versione il fazzoletto da rosso diviene arancione ed anche l'ubicazione viene modificata.

Il 28 luglio del 1961 un'esplosione mandò in frantumi la Partigiana. Pochi mesi dopo, appunto fu affidato

ad Augusto Murer, un nuovo monumento dedicato alla partigiana veneta.

Il 25 aprile del 1969, alla presenza della medaglia d'oro Carla Capponi e del Vicepresidente del Consiglio Francesco De Martino, mobilitata tutta l'Anpi del nord d'Italia, venne inaugurato il monumento di Augusto Murer su basamento di Carlo Scarpa. Una Partigiana morente, ideale continuità con quella combattente di Leoncillo, lontana da quelle donne che l'iconografia classica voleva come semplici comprimarie nella lotta di Liberazione. Grazie soprattutto al lavoro degli storici e degli Istituti per la storia della Resistenza, si saprà invece quanto generoso e fondamentale fu il ruolo delle donne nella Resistenza.

L'incarico nasce a seguito di un concorso di idee vinto appunto dall'artista Bellunese; i bozzetti furono esposti a Cà Pesaro e la commissione di allora composta da Mazziarol, Zampetti ed altri decretarono l'opera di Murer idonea.

L'opera in bronzo in una scala 2:1 è una figura femminile sfigurata in volto dal dolore e dalle sofferenze le cui mani legate sono portate sopra la testa in senso di trascinarsi e abbandono. Tale opera sembra molto lontana dalla precedente scultura di Leoncillo. La figura realizzata dal Murer sembra contorcersi su se stessa in un rotolarsi ed avvolgersi tra gli abiti fatti a brandello, molto lontano dalla sua successiva opera sul monte Grappa in ricordo delle truppe partigiane che combatterono e morirono in Grappa. (fig. 1)

In questo contesto si inserisce il piedistallo realizzato da Carlo Scarpa e fin da subito il maestro veneziano ne contesta l'ubicazione; prevista nel luogo ove furono fucilati sette partigiani, sullo sfondo di via Garibaldi sulla riva 7 martiri, Scarpa espone l'errore urbanistico

di una scelta siffatta. Tale critica esposta dall'architetto al consiglio comunale è corroborata da una lucida dissertazione "questo bronzo parteciperà delle vicende dell'elemento vivo della città, l'acqua. L'alta e la bassa marea, il movimento continuo dell'acqua favoriranno punti di vista molteplici, sempre nuovi e naturali mi è parso così che Venezia accogliesse quest'opera che testimonia al di là dei fatti politici, l'eternità di un sentimento di sofferenza ed eroica gentilezza"<sup>1</sup>.

La soluzione finale passa attraverso una serie di sperimentazioni progettuali; in alcune soluzioni Scarpa sembra prevedere una composizione diversa, o meglio, la sistemazione del bronzo della partigiana sembra collocato sopra una foglia anch'essa col significato d'esser trasportata a riva. E' interessante l'osservazione fatta dal Beltrami nell'indicare nella forma di detta piattaforma la pianta di Venezia "La forma del basamento sembra ispirata ad un elemento naturale, una foglia, un pesce, un osso di seppia...una forma comunque concava come il cavo di una mano o un'imbarcazione leggera possa accogliere la scultura fra i suoi lembi. L'esito di queste prime riflessioni è una sorta di ... dal contorno simile alla pianta della città di Venezia."<sup>2</sup>

Interessante questa idea di foglia, di ninfa, che adagiata sull'acqua trasporta qualcosa, forse una revisione delle esperienze fatte da Carlo Scarpa nei giardini osservati in Giappone a Yasaka Jinja.

Tra le considerazioni da non tralasciare, l'aspetto del decoro; anche in questo allestimento non è di secondo piano il decoro nel dettaglio: i blocchi in calcestruzzo sono sormontati dalla pietra d'Istria bocciardata che ne delimita la parte fuori acqua. Interessante l'attacco tra il cemento armato a vista e la pietra; Scarpa sembra



fig. 1 dettaglio della Partigiana Veneta



unire attraverso un incastro ad abbraccio, questi due elementi molto diversi ma uniti nello stesso tema.

La nuova ubicazione porta con sé le difficoltà di costruire sull'acqua; per lavorare all'asciutto viene realizzata una serie di palancole esterne e vengono impostati su una platea di base una serie di pilastri in cemento armato a sezione quadrata confezionati fuori opera, mentre la statua doveva esser posta su dei pistoncini galleggianti. In una sezione schematica, appartenente ai disegni lasciati per quest'opera si nota come la statua del Murer sia adagiata su un sistema di pistoncini galleggianti che dovevano muoversi con la bassa e l'alta marea; di questo sistema era presente anche un modello in scala. Alla sommità dei blocchi di cemento veniva posata la famosa pietra bianca d'Istria Boccardata.

Se la descrizione di questo semplice "pedistallo" si limitasse a questa descrizione sintetica e ragionieristica, l'opera di Carlo Scarpa non sarebbe quella che effettivamente è, cioè un'opera monumentale nella composizione del dolore. (fig. 2) Introdurre l'articolo con le parole di Scarpa è fondamentale per capire il significato del suo progetto di allestimento: *"ho immaginato come una nuova piccola darsena protrantesi in laguna, situata nei pressi della Biennale. Costituita una zona a palafitte in cemento emergenti dal livello normale dell'acqua a misure variate, trova posto una piattaforma galleggiante, su cui La Partigiana verrà situata. L'idea è molto semplice, questo bronzo parteciperà delle vicende dell'elemento vivo della città, l'acqua. L'alta e bassa marea il movimento continuo dell'acqua favoriranno punti di vista molteplici"*.

Il ruolo dell'osservatore, come in tutta l'opera di

Scarpa è centrale nell'esposizione dell'opera; il vedere ed il rivedere l'opera, l'avvicinarsi ad essa, il girarci intorno, sono già sperimenti che Scarpa adotta al museo di Castelvevchio nel 56' ma in definitiva in tutta la sua opera museale.

In quest'opera Scarpa ci porta in un viaggio della memoria, in un viaggio che non si limita a spiegarci il ricordo di un evento seppur drammatico come un evento bellico, ma, nella sua composizione e nel suo allestimento ci rammenta il valore della vita, del distacco, della materialità delle cose, del ricordo, dell'abbandono, del frammento del brandello, della memoria nel ciclo dell'esistenza umana.

L'osservatore assume in quest'opera il ruolo di attore; i blocchi in calcestruzzo e pietra invitano ad avvicinarsi "con difficoltà e sacralità" al corpo della donna, che, posta ad una quota più bassa dell'osservatore, impone misericordia e quindi trasmette sofferenza e angoscia. Un'opera che sembra galleggiare nella laguna ed essere trasportata a riva ovvero rimanere a terra quando le acque si ritraggono, lasciando posto ad una terraferma frastagliata.

L'opera supera il concetto di monumento da "osservare" di "immagine statica" per addivenire ad un monumento in movimento in un rituale che si svolge più volte nell'arco della giornata, a ritmi ciclici con delle regole scelte e precise che impongono sicurezza. Questa relazione viene osservata da Pierconti *"Tejun, in giapponese comporta un ritrovare ordine attraverso una sequenza di gesti consolidati dall'esperienza e dalla conoscenza perché altrimenti ciò che l'uomo rischia è il naufragio lo smarrimento...quindi l'ordine nel processo la sequenza non sono altro che strumenti per tracciare una via, per definire un percorso"*<sup>4</sup>

Il corpo della donna è posto a filo d'acqua e questo permette che le maree venete compiano un miracolo scenografico naturale.

L'opera è un rituale che si rinnova più volte al giorno e nel suo rinnovarsi e mostrarsi in maniera sempre diversa genera uno spazio sempre nuovo. La sponda della laguna si frammenta e sembra inabissarsi nella acqua o viceversa creare un passaggio, un aiuto a chi, come oggi, cerca nuove sponde dove radicarsi.

Vista dalle fondamenta dei giardini, l'allestimento racconta di un allontanarsi dalla terraferma quasi un percorso che porta alla al momento più alto del racconto della memoria cioè la scultura. E' un rituale che Scarpa conosce bene o meglio ne riconosce il valore; l'esperienza ed i viaggi in oriente i cubetti in pietra d'Istria come ricordo e passaggio nel "giardini del Tè", un piccolo sentiero, chiamato "Tobi-ishi". Così come nel famoso tempio si arriva attraverso questa esperienza presso il padiglione della cerimonia nel quale si svolge quell'intima funzione rituale, qui si arriva alla parte centrale della statua; di fatto negli schizzi preparatori, si nota come i cubetti, almeno in alcune soluzioni, lascino intravedere un ipotetico percorso. Il percorso diviene conoscenza e rituale allo stesso tempo. Forse Scarpa, non è da sapere, se era a conoscenza del selciato del gigante o strada del gigante arcaicamente note come Clochán na bhFomhórach. Di sicuro, è che questo affioramento roccioso, ha ispirato antiche leggende che narrano di giganti e di titaniche battaglie dove un selciato venne realizzato per raggiungere a piedi la Scozia tra questa e

l'isola di Staffa con le stesse formazioni basaltiche, specialmente nella grotta di Fingal. Un percorso



fig. 2 la scultura di bronzo in bassa marea



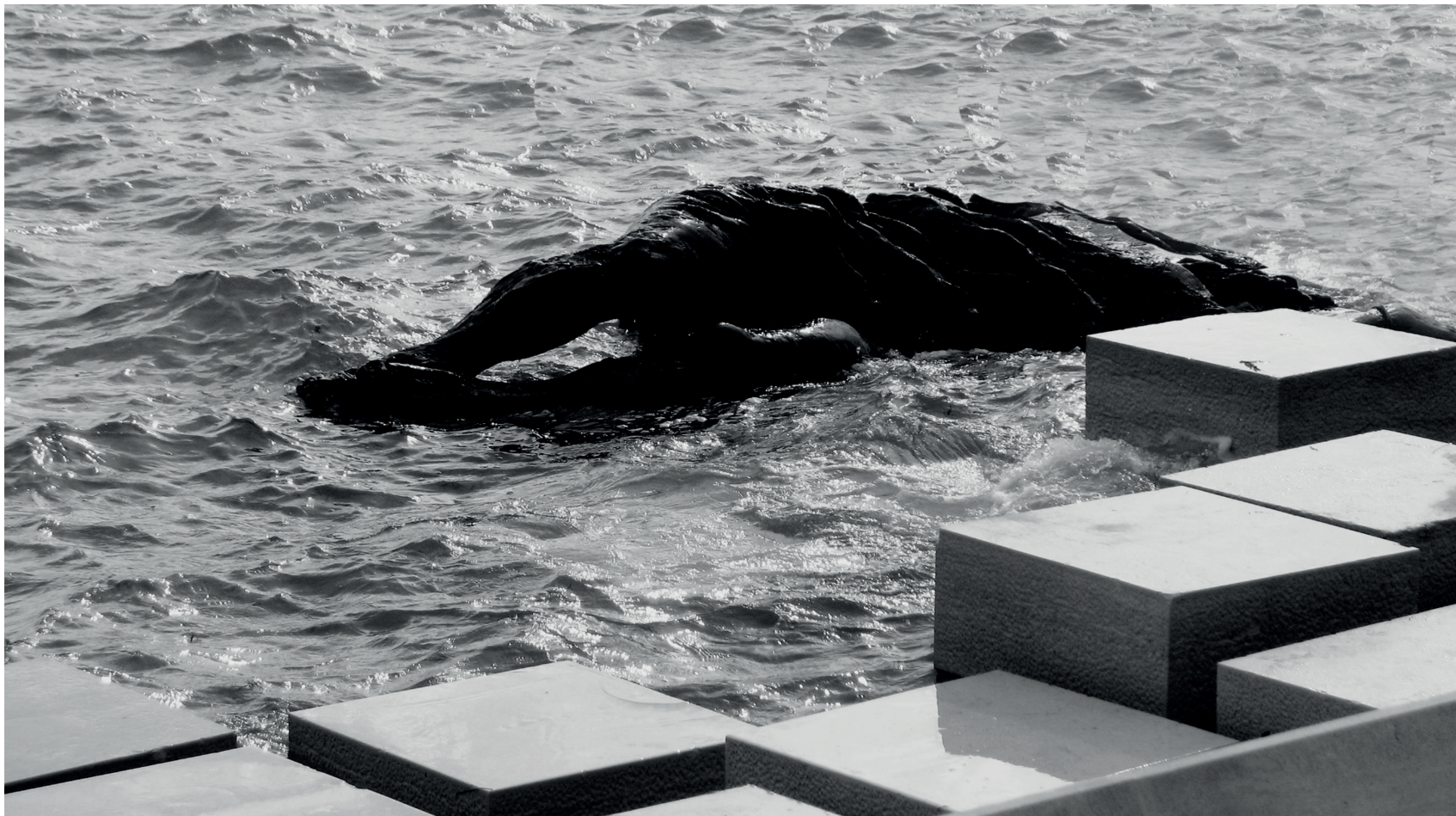


fig. 3 La scultura di bronzo



puntiforme che impone riflessione conoscenza e nel tempo di passaggio si ascolta il luogo.

Sempre dalla sponda si percepisce un cedimento delle certezze umane, una terraferma che cede alle debolezze umane e soprattutto la malvagità che esso ne è capace di generare; la critica spesso ha visto nello sgretolarsi della terraferma, la distruzione del movimento fascista. Scarpa genera, piuttosto che un piedistallo per l'opera del Murer, un intarsio della memoria, egli crea un luogo del pathos *“una pura estensione, animata dal fluire del movimento...”*<sup>75</sup>.

I cubetti divengono traccia di una memoria; sono piccole lapidi che si susseguono in una composizione che evocano il ricordo attraverso una conformazione di maceria. Questa maceria, viene riletta nella sua totalità e partecipa anch'essa all'intera organizzazione di un ricordo di una generale rappresentazione di una antica vestigia, una *“mappa sperimentale della memoria nelle sue molteplici valenze sedimentate nella materia”*<sup>76</sup>.

Il viaggio ad Angkor di Scarpa, che si realizza negli stessi anni, sembra portare in dote il senso dell'abbandono, del trascorre del tempo in un mistero che avvolge materia ed natura; le fotografie che il maestro veneziano realizzerà saranno un punto di partenza che accompagneranno comunque tutta la ricerca avvenire. Scarpa tocca le corde dell'uomo comune, ci impone attenzione, ci mostra *“ciò che non ha forma, mukei, perché sempre più in là rispetto alle parole di cui disponiamo. In quale modo, infatti esprimere il dolore misto ad orgoglio nazionale, generazionale, familiare di una figura simbolo della Resistenza?...allora è meglio accostare oggetti, lasciando che la loro interazione, il loro naturale dialogo riempia il vuoto lasciato dalle*

*parole, così come le onde del mare ricoprono i dadi su cui si adagia la statua della partigiana o la luce, sfiancata dall'attraversamento del tessuto raggiunge il luogo dove si celano le opere dell'architetto”*.

Venezia, città d'acqua, si percorre soprattutto attraverso le vie navigabili; una città che a differenza degli altri insediamenti ha due facce che mostra al pubblico. Le rive, le fondamenta, sono approdi che Scarpa conosce bene, come conosce bene il senso di avvicinarsi e navigare canali inoltrandosi in terraferma. L'opera per chi si avvicina alla sponda dal mare, ha una visione diametralmente opposta da chi osserva dalla riva. Alcuni schizzi dello stesso architetto, pongono l'attenzione alla percezione del corpo della scultura in bronzo per chi viene dal mare; l'immagine dell'intero complesso, scultura e piedistalli, risulta schiacciata in un fotogramma che appiattisce le distanze tra i blocchi in calcestruzzo la statua e la riva. Si crea quindi una massa di elementi, tra cui il corpo stesso sembra arenarsi sbattuto dalla marea sulla sponda; un relitto ameno che il mare abbandona sulla terraferma. Si potrebbe perfino ipotizzare un copro posato alla base di un ravaneto di cava, di una montagna, laddove le donne partigiane hanno svolto un ruolo determinante per la resistenza; di fatto le testate dei blocchi di Pietra d'Istria biancheggiano sullo sfondo dei flussi d'acqua come un quadro mnemonico, un frammento di un evento tragico fattosi luogo.

Il senso del trasportare del trascinare corpi non è nuovo a Scarpa. L'opera per mostrarsi per dare valore al proprio significato si arricchisce di un mezzo, una pedana, una platea, una zattera. In Castelvechio il tema del trascinamento è ripetuto a piano terra del museo; qui le opere trasportate su zattere sospese,

sembrano galleggiare ed avvicinarsi all'osservatore. Tra gli schizzi delle prime ipotesi progettuali è evidente una piattaforma di discrete dimensioni dove il corpo della partigiana è posta in senso diagonale delle piattaforma. (fig. 2, fig. 3)

Sempre a Castelvechio le opere trascinate, da un fiume, solamente accennato nel colore della pavimentazione, galleggiano in un isolamento quasi metafisico, lo stesso isolamento che Scarpa scorge e si appropria in alcuni scatti fotografici presso Kyoto ma che ritroviamo anche nell'allestimento della partigiana. Negli stessi anni Scarpa lavora per l'allestimento della mostra su Viani alla biennale di Venezia; anche in quest'occasione le opere sono presentate su un piedistallo galleggiante all'interno di uno spazio vuoto o sequenza di spazi vuoti. E' una caratteristica dei percorsi di Scarpa; la sua capacità di apportare attenzione attraverso la difficoltà del percorso soprattutto nelle zone di confine *“di margine di passaggio...il modo in cui intende condurre il visitatore preparando per il suo itinerario di emozioni. Sono innanzitutto necessari al ritmo, all'alternarsi di rallentamenti e accelerazioni un espediente per tenere vivo l'interesse e non stancare”*<sup>78</sup>. (fig. 4)

Scarpa raccoglie il programma del ricordo, ma nell'allestimento dell'opera lo arricchisce di una infinità di concetti spaziali, mnemonici, storici, poetici appartenenti alla sua formazione e generati dai suoi viaggi in Giappone e non solo. In quest'opera, se pur di limitata portata, Scarpa realizza una composizione poetica *“possiamo dire che l'architettura che noi vorremmo essere poesia dovrebbe chiamarsi armonia, come un bellissimo viso di donna”*<sup>79</sup>, magari partigiana.



fig. 4 | Blocchi di Pietra d'Istria

*Note:*

1. C. Scarpa, Dattiloscritto, MAXXI/ACS,CSPPro/127/Doc/01/03
2. G. Beltramini, Carlo Scarpa e la scultura del '900, Marsilio, Padova, 2009, p. 233
3. C. Scarpa, Relazione al consiglio comunale del 31 luglio 1961; Archivio Storico Comunale
4. M. Pierconti, Carlo Scarpa ed il Giappone, Electa, Milano, 2007, p 120
5. M. De Certau, L'invention du quotidien, Voll.II, Gallimard, Paris, 1990
6. A. Tarpino, Geografie della Memoria, Einaudi, Torino, 2008
7. M. Pierconti, p.81
8. C. Scarpa, Musei ed esposizioni, Albertini Bagnoli, Jaca Book, Milano, 1992
9. C. Scarpa, Trascrizione conferenza Accademia delle Belle Arti di Vienna, 1976



## Giubbotto di salvataggio o di morte

### The Jacket of Life or Death

Le recenti installazioni dell'artista cinese Ai Weiwei hanno attirato molta attenzione. Costituite principalmente da migliaia di giubbotti di salvataggio indossati dai rifugiati che arrivano in Europa dopo un pericoloso viaggio che attraversa il Mar Mediterraneo, le installazioni artistiche di Weiwei si sono concentrate sulla morte e la scomparsa di migliaia di rifugiati.

Questo articolo discute il simbolismo del giubbotto di salvataggio, visto sia come un'ancora mortale, sia come un salvagente.

Analizzando l'opera *Soleil Levant*, sosterrò che l'arte di Weiwei è un'opera sul lutto e sta offrendo uno spazio temporaneo nella città contemporanea per negoziare le complessità, le ambivalenze del lutto e l'impossibile compito di mantenere in vita i defunti. Come un simbolo che si libra tra la vita e la morte, il giubbotto di salvataggio è quindi un'immagine emblematica del lutto.

The recent art installations by Chinese artist Ai Weiwei have attracted a lot of attention. Consisting primarily of thousands of life jackets worn by refugees arriving in Europe after a dangerous voyage crossing the Mediterranean Sea, Weiwei's art installations have drawn focus on the deaths and disappearances of thousands of refugees.

This paper discusses the symbolism of the life jacket, both seen as a fatal anchor and a life preserver.

Analysing the art piece *Soleil Levant*, I will argue that Weiwei's art is a work of mourning and is offering a temporary space in the contemporary city for negotiating the complexities and ambivalences of mourning and the impossible task of keeping the dead alive. As a symbol hovering between life and death, the life jacket is thus an emblematic illustration of mourning.



**Christian Cohr Arffmann**

Master of Arts. Master's Degree in Comparative Literature and Visual Culture, from Università degli Studi di Firenze and from University of Aarhus, Denmark, 2010. Wrote his master's thesis about absorption and contemplation in Henry Fielding's 18th Century literary tableaux. Currently employed as a communications officer in the Council on International Relations of the Evangelical-Lutheran Church in Denmark.

Parole chiave: lutto, giubbotto di salvataggio, Derrida, Weiwei, *Soleil Levant*

Keywords: mourning, life jacket, Derrida, Weiwei, *Soleil Levant*

On a sunny September afternoon I took a walk in Copenhagen. The city was peaceful. People were in the streets, relaxing, drinking coffee, playing with their kids and enjoying themselves. Relishing the peaceful and happy atmosphere and strolling through the city, I arrived at Nyhavn, a cosy street at the harbourside full of restaurants, cafés, and souvenir shops and often described as one of the most charming spots in Copenhagen.

On this day something was different in Nyhavn. I noticed an interrupting discrepancy. A foreign element disturbing the scenery. A spectacular sight: All the windows in the art gallery Charlottenborg were barricaded with life jackets. But why?

On the United Nations International Day of Refugees, 20<sup>th</sup> of June 2017, Charlottenborg introduced the art piece, *Soleil Levant*, by Chinese artist Ai Weiwei. An art installation designed especially for Charlottenborg and for Nyhavn (fig. 1).

Weiwei travelled to the Greek island of Lesbos where he collected 3,500 life jackets worn by refugees arriving there after a dangerous voyage crossing the Mediterranean Sea. The life jackets subsequently became the main component in Weiwei's art installation at Charlottenborg exhibited from June 2017 until 1<sup>st</sup> of October 2017.

Charlottenborg promoted the installation as a commentary on the refugee crisis in Europe, citing numbers from United Nations Refugee Agency that 1.377.349 people came to Europe seeking refuge in 2015 and 2016. In the same period 8000 people died or disappeared after completing the journey to Europe.<sup>1</sup> Some art critics brushed the installation aside as being a flimsy political protest. Former professor at the

Copenhagen Art Academy Jesper Christiansen called it "populist" and "in my opinion almost parasitical in its desire to eat into all the world's disasters and problems."<sup>2</sup>

In her review of *Soleil Levant* Pernille Matzen questioned Weiwei's artistic mode of expression: "It is as if, no matter what political topic, Ai Weiwei can turn it into a spectacular Instagram-worthy work of contemporary art. The question is whether this monumental mode of expression is the most suitable if you want to focus on the boat refugees and the refugee politics in Europe?"<sup>3</sup>

But, as I will explain in this paper, there are more dimensions in Weiwei's installation worth exploring. Rather than focusing on the refugee crisis, I think Ai Weiwei's art should be interpreted as a work of mourning. A *memento mori*. A locus of grief – a temporary space in the contemporary city for mourning. Not only do Weiwei's art installations communicate to us a special kind of grief, the symbolism of the life jacket is also very important, even though it has hitherto escaped critical academic attention. Thus the life jacket as a symbol between life and death will be explored in this paper.

But first, let us have a closer look at *Soleil Levant*. Witnessing the installation, my attention was first focused on the life jackets, which, by the way, are defined as a "sleeveless buoyant or inflatable jacket for keeping a person afloat in water" according to the Oxford Dictionary.<sup>4</sup>

I examined them from a close distance, seeing each individual life jacket, their materiality, the fabrics, the colours, and the straps hanging down. Most of them were orange, and a few of them blue and red. Because



fig. 1 Ai Weiwei: *Soleil Levant*, Kunsthall Charlottenborg, 2017.  
Photo: Charlottenborg





fig. 2 Ai Weiwei: Soleil Levant, Kunsthall Charlottenborg, 2017. Photo: Charlottenborg



the installation was facing a street, as a beholder you had to look out and find a position in front of the installation where you were not in danger of being run over by a car or a bicycle. Furthermore, if you would walk too far back, you would risk falling into the water and thereby being in need of a life jacket yourself.

The first impression was very unsettling, almost unheimlich<sup>5</sup> and disturbing the tranquil Nyhavn atmosphere. However, the second impression was different. When I walked to the other side of the water, I could see *Soleil Levant* from a distance. I could see the bigger picture, as it were (fig. 2).

In this respect the reference to Claude Monet's painting, "Impression: Soleil Levant" opens the art piece to new interpretations (fig. 3). When comparing the two pictures, you see a quiet harbour setting, a few boats and a distinct orange colour. The comparison to Monet's impressionist painting, antedating the abstract-expressionist painting, is important. I could no longer see the life jackets in their accumulated individualities.<sup>6</sup> On the contrary, I saw a smooth and flat image assimilating itself into the scenery. A large canvas with impressionist orange dots. So the life jackets, the ready-mades<sup>7</sup>, are at first a reminder of a brutal reality. But then you look at *Soleil Levant* from a distance, and you see the abstract sun rising in the East. Life melting into art.<sup>8, 9</sup>

As a piece of installation art it can be characterized as both monumental and ephemeral.<sup>10</sup> The word *install* means, according to the Oxford Dictionary, establishing something or someone in a new place or condition, in a place of authority or in a position ready for use.<sup>11</sup> The life jackets are installed in a new place, in the art gallery, thus transforming them into

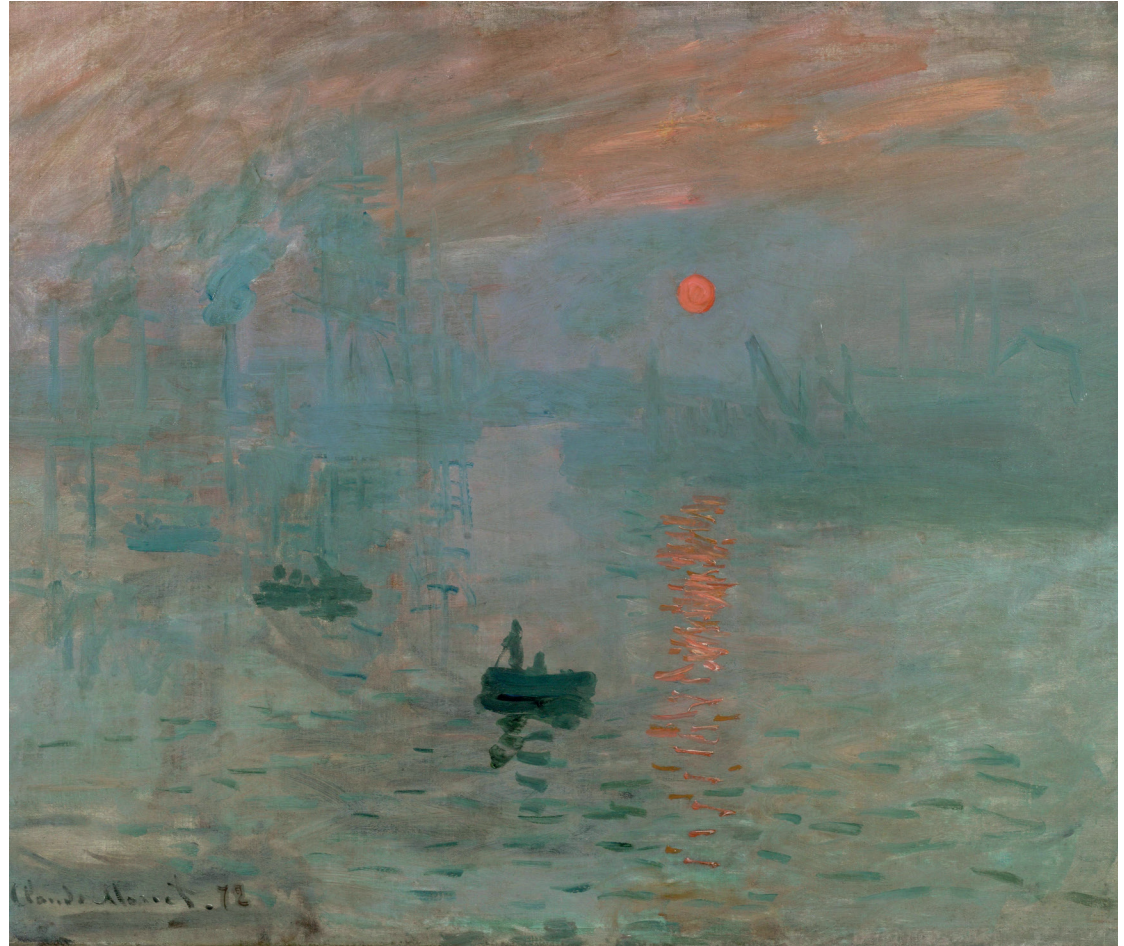


fig. 3 Claude Monet: Impression: Soleil Levant, 1872.  
Photo: Wikimedia Commons

a piece of art. The installation is monumental in size and quantity, but the duration of the installation is short, and the installation is thus vulnerable to the process of time.

On the 1<sup>st</sup> of October 2017 Soleil Levant ceased to exist. The aura and the unique existence of the work of art withered and was substituted by a plurality of photographic copies. "A unique existence was substituted for a mass existence," to quote the German philosopher Walter Benjamin.<sup>12</sup> And from now on it is only through technological reproduction that we can approach Soleil Levant.

### The life jacket as a symbol

In September 18th 2016, London's Parliament Square was covered with life jackets. The life jackets were installed at the square, echoing a graveyard. Campaigners from the International Rescue Committee (IRC) had laid out 2,500 used life jackets to raise awareness of the thousands of refugees who die at sea.

"650 of these life jackets were used by children, you can still see the Disney stickers on some of them," said Sanj Srikanthan, the IRC's director of policy and practice.<sup>13</sup>

"Most of them are provided by smugglers, they are not safety checked, some of them absorb water, they become like an anchor if you fall in the water, especially for a child," explained Srikanthan and added that it "is meant to represent the tragedy of the modern refugee."<sup>14</sup>

The display of life jackets differs from Soleil Levant in that it is pure political protest and does not have aesthetic transformative potential. But the strong

symbolic power of the life jackets is the same.

In contrast to classical Christian imagery, such as the fish and the boat, the life jacket does not promise safe shores or a safe haven. As exemplified in Srikanthan's quote, the life jackets are no guarantee of keeping people alive. For the life jackets, indexical marks of those who were once wearing the life jackets, are now empty.

You can observe this in other art installations by Ai Weiwei, as well. In the pond in front of the Belvedere Castle in Vienna, a display of the Austro-Hungarian monarchy's splendor, Weiwei placed 1005 life jackets formed in 201 rings. Each ring of life jackets, forming the letter F, were floating like lotus blossoms in the pond (fig. 4).<sup>15</sup> Weiwei's installation, named F Lotus, can be seen as a reference to Claude Monet's iconic paintings of the water lilies, thereby once again connecting the real-life ready-mades to the fictitious realm of the painting.

Furthermore, Weiwei decorated the 6 enormous columns at the entrance of the Konzerthaus in Berlin with 14,000 orange life jackets, also collected from Lesbos. In the centre of the façade was a sign with the text: Safe passage.<sup>16</sup>

The theme of refugees and life jackets seems to be pervasive in the recent works of Ai Weiwei, yet I would propose that it is rather mourning that is the main theme of Weiwei's art. Let me illustrate it with another example of Weiwei's installations.

On May 12, 2008 there was a tremendous earthquake (8,0 on the Richter scale) in the Southern province of China, Sichuan. Weiwei sought to find details about the victims of the earthquake, but the Chinese authorities did not give out any information. Over 5,000

students in primary and secondary schools perished in the earthquake, but it was not possible to discover their names, until Weiwei took action. He gathered a hundred volunteers, and together they commenced a citizen investigation. They wanted to find out who had died and what were the circumstances.

"In reaction to the government's lack of transparency, a citizen's investigation was initiated to find out their names and details about their schools and families"<sup>17</sup> it says on the Ai Weiwei website. "As of September 2, 2009, there were 4,851 confirmed."<sup>18</sup>

Weiwei did not want the victims to be forgotten. He published their victims names' on his blog on the internet. The Chinese government tried to shut it down several times, but Weiwei kept posting details about the victims. So out of the ruins in Sichuan he created a reservoir of names, identities and stories.<sup>19</sup> This becomes very manifest in Weiwei's exhibition in Haus der Kunst in Munich in Germany in 2009. On the façade of the museum he created the installation "Remembering." The installation consists of 9,000 backpacks from the Sichuan earthquake in five different colours that create the sentence "For seven years she lived happily on this earth" in Chinese lettering – a sentence uttered by a mother commemorating her daughter who was killed in the earthquake (fig. 5).<sup>20</sup>

If Weiwei's art is a protest it is a protest against silence and forgetting. Even though the aura and the physical presence of the refugees and the school children are missing, the art works try to extract them from the void, recreating and installing them temporarily in a new elevated space. A space of impossible mourning.





fig. 4 Ai Weiwei: F Lotus, 2017. Photo: Schloss Belvedere





fig. 5 Ai Weiwei: Remembering, Photo: Haus der Kunst/Jens Weber, 2009

## Derrida and the impossible mourning

In his book, “The work of mourning,” French philosopher Jacques Derrida mourns the loss of many of his friends, such as Paul de Man, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Sarah Kofman and Roland Barthes. The act of mourning is full of ambiguity, and Derrida finds it very difficult to address his friends who are gone and live in the alterity. He finds himself in an aporia, experiencing that it is neither possible to speak or stay silent. If he addresses his deceased friends who is he in fact addressing? Since they are not there to receive his words, is he then addressing them or himself?

“Whom is one addressing at such a moment? And in whose name would one allow oneself to do so? Often those who come forward to speak publicly, thereby interrupting the animated whispering, the secret or intimate exchange that always links one, deep inside, to a dead friend or master, those who make themselves heard in a cemetery, end up addressing *directly, straight on*, the one who, as we say, is no longer, is no longer living, no longer there, who will no longer respond [...] It is rather so as to traverse speech at the very moment where words fail us, since all language that would return to the self, to us, would seem indecent, a reflexive discourse that would end up coming back to the stricken community, to its consolation or its mourning.”<sup>21</sup>

Derrida writes that his friends live on inside him and that in mourning the persons, lacking any material physical presence, somehow become reduced to images.<sup>22</sup> That is all that is left.

Furthermore, Derrida states that a representation is an attempt at making present again, re-presenting, those whose are lost. An attempt in vain at reanimating

the dead.<sup>23</sup> Mourning is always a failed attempt. Paradoxically, in order to succeed in mourning the endeavour to bring back the dead has to fail.<sup>24</sup>

“There shall be no mourning.”

Derrida tries to understand this phrase coined by his dear friend, French philosopher Jean-Francois Lyotard, whom he is mourning, but admits: “Today, I do not know any better, I still do not know how to read this phrase, which I nevertheless cannot set aside.”<sup>25</sup> Should “There shall be no mourning”, or in French: “Il n’y aura pas de deuil”, be read as a prescription, a command, a prohibition, a wish or a testamentary phrase? Perhaps, Lyotard warns against an institutionalization of mourning. As Derrida proposes: “For wouldn’t the institution of mourning run the risk of securing the forgetting? Of protecting against memory instead of keeping it?”<sup>26</sup> Indeed, this “drifting aphorism”<sup>27</sup> epitomizes the ambivalence, or impossibility, of mourning.

Derrida discusses mourning in relation to the ideal of the beautiful death, exemplified in Pericles’ funerary oration, a speech given at the end of the first year of the Peloponnesian War (431–404 BC) as a part of an annual public commemoration of those who died in battle.

“For the whole earth is the tomb of famous men; not only are they commemorated by columns and inscriptions in their own country, but in foreign lands there dwells also an unwritten memorial of them, graven not on stone but in the hearts of men”<sup>28</sup>

The bearers of the life jackets’ possible deaths cannot be sublated in fulfilment and glory of the beautiful death. There are no columns or memories of them engraved in hearts of men. There shall be no

mourning for the children perished in Sichuan or the disappearing refugees.

As Michael Naas notes, discussing Plato’s thoughts on mourning: “the banner under which the well-regulated individual and polis must live is always: ‘There shall be no mourning.’”<sup>29</sup> Here, the phrase is interpreted as a prohibition and a regulation.

In the Platonic ideal state there must be a hierarchy of mourning favouring certain citizens (kings, presidents, generals and soldiers) and relegating others to oblivion and silence.

Discussing the geopolitics of mourning, Nuri Gana warns against normalizing the “discrimination between ‘mournable’ and ‘unmournable’ —and, subsequently, ‘disposable’— subjects.”<sup>30, 31</sup>

Weiwei defies the Platonic prohibition and the political distinction between those meriting celebration and commemoration and the “unmournable and disposable subjects”. The prohibition on mourning and thus the demarcation line of the polis is defied by the displays of life jackets and school bags, destabilizing the dichotomy between centre and periphery.

Gana advocates for a focus on shared rather than contesting vulnerabilities.<sup>32</sup> Weiwei seems to be of a comparable conviction, creating an aesthetic representation, a locus for mourning and an installation commemorating people otherwise unmourned.

So does Weiwei defy Lyotard’s phrase: “There shall be no mourning?” with his artistic interventions in the poleis of Vienna, Berlin and Copenhagen? I think, following Derrida’s reflections on mourning, that Weiwei’s art, is grappling with Lyotard’s phrase.

For what do the life jackets communicate to us? The “reflexive discourse” of Weiwei’s installations are globalised commemorations honouring refugees and Chinese school children, but is there not also a risk, to quote Derrida once more, that the installations “end up coming back to the stricken community, to its consolation or its mourning” in its failed attempt to “traverse speech”?<sup>33</sup>

As the negative reviews of *Soleil Levant* indicate, Weiwei’s installation does not console us. On the contrary, it rather accentuates the inconsolability inherent in mourning. And that is precisely the point. I think the ephemeral monument of *Soleil Levant* is a negotiation of the aporia of mourning; a work of impossible mourning that oscillates in a passage between too far and too close, between the materiality of the life jackets and the abstract mosaic of the rising sun, between being forgotten in the whirlpool of mass existence and recapturing the uniqueness of every existence, between drifting away with the tide into the unknown and keeping the bodies (and the memories of them) afloat and alive, between an accumulation of meaningless disasters and a sublation into a beautiful image.

Weiwei’s art installations, whether depicting life jackets or school bags, are aesthetic representations, transient monuments, aspiring a position in the Pantheon of art, a place where the deceased can be immortalized. A place beyond mourning, a place beyond the horizon where there will be no more mourning.<sup>34</sup>

#### Notes

1. Kunsthal Charlottenborg website: <https://kunsthalcharlottenborg.dk/da/udstillinger/ai-weiwei-soleil-levant/> As seen 19 November 2017.
2. Ivar Carstensen: “Flygtninge-kunstværk af Ai Weiwei får hård kritik: Ren populisme”, IN: Berlingske Tidende, 19. juni 2017 <https://www.b.dk/kultur/flygtninge-kunstvaerk-af-ai-weiwei-faar-haard-kritik-ren-populisme> (My translation). As seen 19th November 2017.
3. Pernille Matzen: “Ai Weiwei holder sit facadeværk af redningsveste op over for Nyhavns glansbillede”, IN: Information, 16. juni 2017. Link: <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2017/06/ai-weiwei-holder-facadevaerk-redningsveste-nyhavns-glansbillede>. As seen on 19th November 2017. (My translation). Matzen refers to the social media app Instagram, where everyone can upload pictures. Used by many companies and celebrities, the most iconic and eye-catching pictures attract the attention of a multitude of Instagram followers.
4. Oxford Dictionary, [https://en.oxforddictionaries.com/definition/life\\_jacket](https://en.oxforddictionaries.com/definition/life_jacket), as seen November 19th 2017.
5. It is possible to read *Soleil Levant* through Hal Foster’s Freud and Lacan-inspired view of art as a traumatic realism. See Hal Foster: *Return of the Real*, MIT Press, London, 1996 pp. 127-168.
6. Repetition is traumatising, Hal Foster writes in his analysis of Andy Warhol’s disaster series. The accumulation of life jackets can also be seen as a repetition of a traumatic event. See Foster p. 136 f.
7. Ai Weiwei is obviously inspired by the tradition of the readymade and artists such as Marcel Duchamp and Andy Warhol. See Monica Tan: “Ai Weiwei interview: ‘In human history, there’s never been a moment like this’”, IN: The Guardian, 10 December 2015, Link: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/10/ai-weiwei-interview-in-human-history-theres-never-been-a-moment-like-this> as seen on November 19th 2017.
8. In her book about a poetics of narrative mourning, Nouri Gana advocates for “vigilant acts of critical distance and close reading— or what I call critical distance at close range”. Nouri Gana: *Signifying Loss : Toward a Poetics of Narrative Mourning*, Bucknell University Press, 2011 p 149.
9. The motif of the sun in *Soleil Levant* can also be read as a reference to the myth of Icarus who flew too close to the sun. Especially when read through the poem of William Carlos Williams, “Landscape with the Fall of Icarus:” “.... insignificantly/ off the coast/ there was / a splash quite unnoticed / this was/ Icarus drowning.” From William Carlos Williams: *Collected Poems: 1939-1962*, Volume II, New Directions Publishing Corp, 1962.

10. Barbara Ferriani; Marina Pugliese: *Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art*, Getty Publications, Los Angeles, 2013, pp 15-16.
11. Oxford Dictionary <https://en.oxforddictionaries.com/definition/install>
12. Walter Benjamin: “The work of Art in the Mechanical Age of Reproduction”, IN: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Norton, London, 2001, p. 1169.
13. Lucy Pasha-Robinson: “Thousands of life jackets appear outside Parliament to remind MPs they are failing drowning refugees,” IN: *The Independent*, 19 september 2016. <http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/life-jackets-parliament-square-london-graveyard-refugee-deaths-sea-lifejacketlondon-international-a7316096.html>. As seen 19th November 2017.
14. Ibid.
15. The website of the Belvedere museum [https://www.belvedere.at/bel\\_en/exhibition/ai\\_weiwei](https://www.belvedere.at/bel_en/exhibition/ai_weiwei) as seen November 19th 2017
16. Anthony Faiola: “In Europe, the refugee crisis as art: 14,000 bright orange life jackets”, IN: *Washington post*, 15 feb 2016. Link: [https://www.washingtonpost.com/world/in-europe-the-refugee-crisis-as-art-14000-bright-orange-life-jackets/2016/02/15/d6d23c50-d3f5-11e5-a65b-587e721fb231\\_story.html?utm\\_term=.f92c3174c53e](https://www.washingtonpost.com/world/in-europe-the-refugee-crisis-as-art-14000-bright-orange-life-jackets/2016/02/15/d6d23c50-d3f5-11e5-a65b-587e721fb231_story.html?utm_term=.f92c3174c53e) as seen November 19th 2017
17. Ai Weiwei’s website > <http://aiweiwei.com/projects/5-12-citizens-investigation/name-list-investigation/index.html> as seen November 19th 2017
18. Ibid.
19. Rosalind Krauss proposes in *Under Blue Cup* that „The medium is the memory” and that the specificity of the medium has the power to “hold the efforts of a specific genre in reserve for the present. Forgetting this reserve is the antagonist of memory,” writes Krauss and thus places the aesthetic medium in a paradigm of memory versus forgetting. See Rosalind Krauss: *Under Blue Cup*, MIT Press, London, 2011, p. 127 f.
20. Haus der Kunst in Munich website [http://www.hausderkunst.de/en/research/documentation/exhibition-documentation/detail/?tx\\_ttnews%5Btt\\_news%5D=367](http://www.hausderkunst.de/en/research/documentation/exhibition-documentation/detail/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=367) as seen November 19th 2017
21. Jacques Derrida: *The work of mourning*, University of Chicago Press, London, 2001, p. 200
22. Derrida p. 159
23. Derrida p. 149
24. Derrida p. 144
25. Derrida p. 220
26. Derrida p. 218
27. Derrida p. 217



28. Thucydides: Pericles' Funeral Oration, Human Rights Library, University of Minnesota, online version <http://hrlibrary.umn.edu/education/thucydides.html> as seen November 18th 2017.

29. Michael Naas: History's remains: Of memory, mourning, and the event, IN: Research in Phenomenology, Brill, 2003, Vol.33, p. 82.

30. Gana p. 150.

31. Naas p. 82. "For both political and philosophical reasons, the city and its citizens must be convinced or taught to get over death and, thus, get over mourning. This will be done not by prohibiting rites of mourning altogether but by controlling, converting, or transforming these rites, or, since Derrida uses the word in his analysis of Lyotard, sublimating them into the beautiful death, or, indeed, into a philosophical death"

32. Nouri Gana: Signifying Loss : Toward a Poetics of Narrative Mourning, Bucknell University Press, 2011.

33. Derrida p. 200.

34. Derrida refers (p. 218 f) to The Book of Revelation chapter 21, verse 4: "He will wipe away all tears from their eyes. There will be no more death, no more grief or crying or pain. The old things have disappeared."

#### Bibliography

Belvedere museum, Vienna, website: [https://www.belvedere.at/bel\\_en/exhibition/ai\\_weiwei](https://www.belvedere.at/bel_en/exhibition/ai_weiwei) as seen November 19th 2017.

Walter Benjamin: "The work of Art in the Mechanical Age of Reproduction", IN: The Norton Anthology of Theory and Criticism, Norton, London, 2001, p. 1169.

Ivar Carstensen: "Flygtninge-kunstværk af Ai Weiwei får hård kritik: Ren populisme", IN: Berlingske Tidende, 19. juni 2017 <https://www.b.dk/kultur/flygtninge-kunstvaerk-af-ai-weiwei-faar-haard-kritik-ren-populisme> As seen 19th November 2017.

Jacques Derrida: The work of mourning, University of Chicago Press, London, 2001, pp. 144 – 220.

Anthony Faiola: "In Europe, the refugee crisis as art: 14,000 bright orange life jackets", IN: Washington post, 15 feb 2016. <https://www.washingtonpost.com/world/in-europe-the-refugee-crisis-as-art-14000-bright-orange-life-jackets/2016/02/15/d6d23c50-d3f5-11e5-a65b->

587e721fb231\_story.html?utm\_term=.f92c3174c53e as seen November 19th 2017

Barbara Ferriani; Marina Pugliese: Ephemeral Monuments: History and Conservation of Installation Art, Getty Publications, Los Angeles, 2013.

Hal Foster: The return of the real, Hal Foster: Return of the Real, MIT Press, London, 1996 pp. 127-168.

Nouri Gana: Toward a Poetics of Narrative Mourning, Bucknell University Press, 2011, London, p. 149 .

Rosalind Krauss: Under Blue Cup, MIT Press, London, 2011, pp. 127-130

Kunsthal Charlottenborg website: <https://kunsthalcharlottenborg.dk/da/udstillinger/ai-weiwei-soleil-levant/> As seen 19 November 2017.

Pernille Matzen: Ai Weiwei holder sit facadeværk af redningsveste op over for Nyhavns glansbillede, IN: Information, 16. juni 2017. Link: <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2017/06/ai-weiwei-holder-facadevaerk-redningsveste-nyhavns-glansbillede>

Michael Naas: History's remains: Of memory, mourning, and the event, IN: Research in Phenomenology, Brill, 2003, Vol.33, pp.75-96

Lucy Pasha-Robinson: "Thousands of life jackets appear outside Parliament to remind MPs they are failing drowning refugees," IN: The Independent, 19 september 2016. <http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/life-jackets-parliament-square-london-graveyard-refugee-deaths-sea-lifejacketlondon-international-a7316096.html>, As seen 19th November 2017.

Monica Tan: "Ai Weiwei interview: 'In human history, there's never been a moment like this'", IN: The Guardian, 10 December 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/10/ai-weiwei-interview-in-human-history-theres-never-been-a-moment-like-this> as seen on November 19th 2017.

Thucydides: Pericles' Funeral Oration, Human Rights Library, University of Minnesota, online version <http://hrlibrary.umn.edu/education/thucydides.html> as seen November 18th 2017.

i Weiwei: Spatial Matters: Art Architecture and Activism, MIT Press, 2014.

Ai Weiwei website: <http://aiweiwei.com/projects/5-12-citizens-investigation/name-list-investigation/index.html> as seen November 19th 2017.

William Carlos Williams: Collected Poems: 1939-1962, Volume II, New Directions Publishing Corp, 1962.

## Restaurare la memoria. La valorizzazione dal basso di un *lieu de mémoire*

### Restoring Memory. Bottom Up Enhancement of a *Lieu de Mémoire*

Le città sono piene di regni della memoria, luoghi in cui la storia incontra la geografia, secondo la definizione di Nora. Ma in aggiunta, questi siti, che possono essere una pietra commemorativa, una piazza o una data significativa, contribuiscono principalmente a mantenere una lettura particolare degli eventi storici che hanno colpito una comunità. Questi regni sono solitamente creati dalle istituzioni, ma alla fine soggetti diversi, non strettamente istituzionali, possono avere voce in capitolo e partecipare alla formazione della memoria collettiva. Emblematico è il caso del restauro di Ca' di Guzzo. Durante la notte tra il 27 e il 28 settembre 1944, alcune unità della 362° Divisione di Granatieri si scontrarono, durante il ritiro, con la 36° Brigata (Brigata) Garibaldi-Bianconcini e la 62° Brigata Garibaldi-Camicia Rosse, a Ca' di Guzzo, un casale isolato nell'alta valle del fiume Sillaro (Appennino Tosco-Romagnolo). La battaglia fu feroce e si concluse con la sconfitta dei partigiani. Il processo di restauro della fattoria è avvenuto dopo decenni di oblio.

Cities are full of realms of memory, places in which history meets geography, according to Nora's definition. But in addition, these sites, which can be a memorial stone, a square, or a significant date, primarily contribute to maintain a particular reading of historical events which have affected a community. These realms are usually created by Institutions, but eventually different subjects, not strictly institutional, can have a say and participate in the shaping of collective memory. The case of the restoration of Ca' di Guzzo is emblematic. During the night between 27th and 28th September 1944, some units of the 362° Grenadier Division clashed, during retreat, with the 36° Brigata (Brigade) Garibaldi-Bianconcini and the 62° Brigata Garibaldi-Camicia Rosse, at Ca' di Guzzo, an isolated farmhouse in the upper valley of the river Sillaro (Appennino Tosco-Romagnolo). The battle was ferocious and ended with the partisans' defeat. The restoration process of the farmhouse took place after decades of forgetfulness.



Silvia Pizzirani

Silvia Pizzirani has a BA and a MA in History (University of Bologna). Her final dissertation's title is *Female Associations and energy consumption in England, between 1920s and 1950s*.

She attended, as one of the speakers, *Intelligence Propaganda Security. Approaching (Dis)information from Pre-Modern Times to a Post-Truth Era* (ACIPSS, Graz, 20th and 21st of May 2017); *Places, Forms and Memories of Grief in Contemporary Cities* (Ravenna 25th – 28th October 2017) and *BCMh New Research in Military History* (Cambridge, 17th and 18th of November 2017).

Parole chiave: Luoghi della memoria; Resistenza italiana; Processo Bottom Up; Ca' di Guzzo; Memoria collettiva

Keywords: Realms of Memory; Italian Resistance; Bottom Up Process; Ca' di Guzzo; Collective Memory

«A lieu de memoire is any significant entity, whether material or nonmaterial in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community [...] Adopting such a view opens the way to a new kind of history: a history less interested in causes than in effects; less interested in actions remembered or even commemorated than in the traces left by those actions and in the interaction of those commemorations»

Pierre Nora, *Realms of Memory*

Ca' di Guzzo è una località dell'Appennino Tosco-Romagnolo, ubicata in provincia di Castel del Rio, un casolare posto a quasi 600 metri di altitudine, in una zona alquanto impervia e difficilmente raggiungibile, anche a piedi; (fig. 1, fig. 2) a ponente di Belvedere uno sperone roccioso, staccandosi dalla cresta che sovrasta la valle dell'Idice, si protende sul Sillaro allargandosi, delimitando ai lati due canali sassosi: rio Valletto e rio Zafferino. Sullo sperone, a mezza costa, spicca solitaria la massa biancastra di Ca' di Guzzo; una mulattiera, partendo a levante della casa, segue per breve tratto la schiena dello sperone [...] Ca' di Guzzo è una tipica abitazione colonica dell'Appennino romagnolo, con a levante l'aia e la stalla, sul retro il fienile e un'ampia tettoia che delimita, con la casa e la mulattiera, uno spiazzo dove si trova il portone della cantina<sup>1</sup>.

Questo luogo malagevole fu teatro, durante la Seconda Guerra Mondiale, di una battaglia significativa, verificatasi nella notte tra il 27 e 28 settembre 1944. La 1° Compagnia della 36° Brigata Garibaldi-Bianconcini

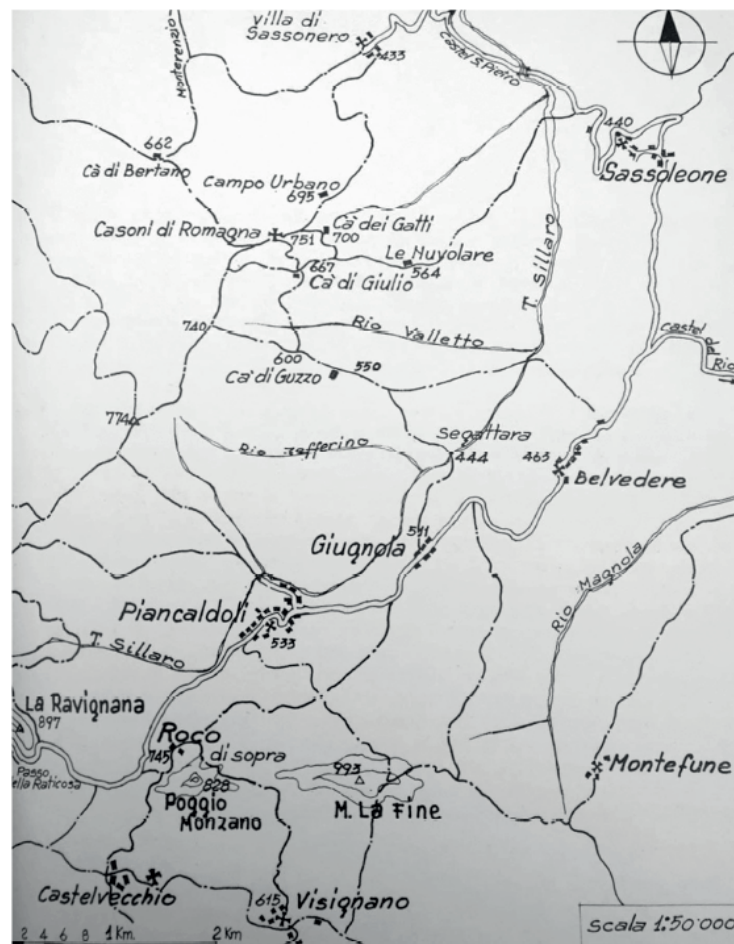


fig. 1 Mappa del territorio, in Ferruccio Montevecchi, *Ca' di Guzzo. Esame di una battaglia partigiana*, Tip. Labanti & Nanni, Lugo, 1970



(formata da 52 uomini, di cui i più giovani avevano appena 16 anni) si era fermata a riposarsi e ripararsi nel casolare, che ospitava Primo Salvatori e la sua famiglia, insieme ad alcuni civili lì rifugiatisi; la Compagnia sarebbe dovuta ripartire il 28 settembre stesso<sup>2</sup>. All'incirca a mezzanotte la 362° Divisione Greiner giunse nei pressi della cascina, con l'intento di trovarvi riparo per la notte; fu così che i partigiani, predisposta la cascina a mo' di fortino, aprirono il fuoco<sup>3</sup>. La battaglia continuò fino alle nove della mattina: alcuni partigiani riuscirono a scappare, ma la maggior parte trovò la morte nella casa, crivellata dai colpi di mortaio e in parte distrutta; i tedeschi erano più numerosi e meglio armati ed ebbero infine la meglio.

Una volta entrati nella cascina, i soldati tedeschi, infuriati per le alte perdite, uccisero i partigiani rimasti e quattro civili (Medardo Mellini, Pietro Coppi, Giancarlo Gardi e Mario Ferretti)<sup>4</sup>, lasciando in vita solo la famiglia che occupava il casolare e lo studente di medicina e partigiano Gianni Palmieri (che venne ucciso successivamente, dopo aver curato i loro feriti)<sup>5</sup>. La Quinta Armata dell'esercito degli Stati Uniti d'America, giunta sul luogo dello scontro il 30 settembre, diramò un comunicato radio sull'accaduto, in cui venne riportato che «I partigiani di una brigata garibaldina hanno combattuto una eroica battaglia contro truppe tedesche in ritirata, resistendo due giorni a Ca' di Guzzo trasformata in fortino. Il nemico ha lasciato sul terreno centoquaranta morti»<sup>6</sup>; i partigiani e civili morti ammontarono in totale a 34. Lo storico Galassi, inizialmente poco convinto della veridicità del comunicato in merito alle perdite tedesche, affermò nella sua opera *Partigiani nella Linea Gotica* che, il fatto che il Generale Greiner (della 362° Divisione) nelle sue



fig. 2 Sentiero verso Ca' di Guzzo, Francesco Stefanini, 2017





fig. 3 *Cascina dopo la guerra*, Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella Cippo Ca' di Guzzo, Imola



memorie abbia quadruplicato il numero dei partigiani (descritti anche come molto meglio armati rispetto alla realtà), denota il bisogno di giustificare perdite ingenti (confermate dal Generale stesso)<sup>7</sup>.

La cascina venne abbandonata, (fig. 3) ma si tentò di preservare la memoria dei caduti con l'installazione di una lapide commemorativa negli anni Cinquanta; successivamente quel luogo e la sua storia vennero avvolte dalle nebbie, come affermò lo stesso Galassi<sup>8</sup>. (fig. 4)

Dallo studio dei documenti conservati presso il CIDRA (Centro Imolese di Documentazione sulla Resistenza Antifascista e la storia contemporanea) si riscontra che un rinnovato interesse per la preservazione di Ca' di Guzzo emerse alla fine degli anni Settanta, quando le sezioni imolese e rioliese dell'ANPI (Associazione Nazionale Partigiani d'Italia) e il CIDRA stesso cominciarono a mobilitarsi per trasformare quel luogo isolato in un luogo della memoria della Resistenza emiliano-romagnola. «È sempre stata intenzione dei dirigenti della Sezione, [...] di fare di Ca' di Guzzo un punto di riferimento per incontri partigiani, camminate antifasciste, visite culturali di scolaresche»<sup>9</sup>. Fino al 1978 infatti ogni tipo di azione era stata limitata dal fatto che il terreno era di proprietà di un privato, residente a Trapani (difficilmente contattabile, anche perché, a detta del Presidente dell'ANPI di Imola, non rispondeva alle lettere speditegli); quell'anno però la proprietà passò in mano alla Cooperativa Stalla Sociale di Sassoleone la quale, pur non avendo le risorse per occuparsi del restauro, era propensa a dare la casa e il terreno circostante in concessione all'ANPI (anche fino ai cinquant'anni), affinché potesse organizzarvi le sue manifestazioni<sup>10</sup>. La spesa preventivata per sistemare

la casa e la strada risultò essere di venticinque milioni di lire, cifra di cui ANPI e CIDRA non disponevano, e nel 1980 fu infatti caldeggiata anche la proposta di spostare la lapide commemorativa a fondo valle, viste le numerose problematiche legate al reperimento di fondi<sup>11</sup>; il restauro della cascina e la rivalorizzazione del luogo sembravano obiettivi lontani e difficilmente raggiungibili. In una relazione di dieci anni dopo, la spesa totale preventivata per i lavori si aggirava intorno ai 199 milioni di lire, cifra che non contemplava neanche la sistemazione della strada di accesso<sup>12</sup>. Già all'epoca venne contemplata l'idea di riutilizzare le pietre cadute sul terreno: «per contenere la spesa si sottolinea: che parte dei materiali si possono reperire sul posto tramite lavoro volontario non specializzato e che parte delle attrezzature di cantiere possono essere messe a disposizione gratuitamente da cooperative del comprensorio»<sup>13</sup>.

Nel 1989, il Presidente dell'ANPI di Imola Elio Gollini, scrisse un documento indirizzato al Comitato Intercomunale ANPI di Imola e al Comitato Provinciale ANPI di Bologna, in cui informava i suddetti organi che «per rompere l'inerzia che stagna su questo problema, consci che ormai non esistono quasi più margini per trovare dei muri in piedi, il C.I.D.R.A. ha preso l'iniziativa di affidare ad alcuni tecnici l'elaborazione del progetto tecnico e del preventivo di spesa, assumendone gli oneri relativi»<sup>14</sup>.

Le riunioni si susseguirono, così come i progetti di restauro, i preventivi, le relazioni tecniche e le commemorazioni della battaglia; ma i fondi richiesti erano ingenti, e alle soglie del nuovo millennio della cascina erano ormai rimasti solo pochi ruderi; (fig. 5)



fig. 4 Lapidario Commemorativo, Francesco Stefanini, 2017.





fig. 5 Cascina prima del restauro, Francesco Stefanini, 2012

a seguito delle difficoltà a raggiungere Cà di Guzzo per onorare i Caduti di quella località, l'Anpi di Imola, unitamente all'Anpi di Castel del Rio, si sono fatti promotori della erezione di un Monumento con lapide nel territorio in Comune di Castel del Rio a ricordo perenne dei Caduti nella Battaglia di Cà di Guzzo. Detto monumento verrà eretto [...] in frazione del Comune di Castel del Rio, denominata Belvedere [...] È nostra intenzione coinvolgere giustamente le Amministrazioni comunali e la Comunità Montana perché, assieme a noi, si facciano promotrici della cerimonia e si accollino in parte le spese di propaganda e di organizzazione della stessa [...] utilizzando in parte le macerie della stessa Cà di Guzzo<sup>15</sup>.

L'impresa sembrava dunque ormai abbandonata, ma uno spiraglio si riaprì quando, nel 2004, venne eretto un cippo commemorativo in memoria di Gianni Palmieri, (fig. 6) il giovane studente di medicina che, dopo aver curato i feriti tedeschi, venne trucidato nel boschetto pochi giorni dopo la battaglia. Il cippo venne posto nel luogo dove avvenne l'esecuzione<sup>16</sup>. Si tornò dunque a parlare di Ca' di Guzzo e della sua valorizzazione; ma si dovette aspettare il 2014 affinché cominciassero i lavori di restauro della cascina, completati nel 2015, anche se «i guasti del tempo e l'incuria degli uomini hanno ridotto il fabbricato ad un ammasso informe di pietrame ormai irre recuperabile tipologicamente»<sup>17</sup>. Nell'autunno 2015 i lavori furono completati ed ebbe luogo l'inaugurazione della cascina restaurata. (fig. 7, fig. 8)

Tale occasione vide per la prima volta partecipare, in una commemorazione congiunta, le ANPI e i Comuni di

Imola, Castel del Rio e Castel San Pietro Terme. Nella relazione concernente l'intervento, il progettista affermò quanto segue:

L'intervento proposto serve per conservare un segno della memoria di un luogo teatro e testimone di uno scontro sanguinoso fra tedeschi e partigiani durante il secondo conflitto mondiale. [...] I guasti del tempo e l'incuria degli uomini hanno ridotto il fabbricato ad un ammasso informe di pietrame ormai irre recuperabile tipologicamente. L'intervento si propone di fare alcune opere di consolidamento della ormai poca muratura di pietrame esistente in piedi, usando come materiale di recupero quello sparso abbondantemente nel terreno circostante e realizzare un getto di cemento all'interno del l'unico vano ancora esistente e perimetralmente per salvaguardare la muratura, una volta sistemata, dalla presenza delle acque meteoriche e dai rovi. Sulla muratura, dal lato della strada, una volta sistemata, dovrebbe essere posta una lapide a ricordo dello scontro avvenuto<sup>18</sup>.

Una riqualificazione dunque avvenne, anche se si è persa la tipologia dell'edificio, inutilizzabile oramai per gli scopi che ANPI e CIDRA proponevano nei decenni addietro, come ad esempio farne un rifugio per i visitatori. Tale edificio simboleggia comunque un recupero della memoria di quei fatti lontani da parte delle comunità dei dintorni.

Innanzitutto, l'abbandono di Ca' di Guzzo si inserisce in un periodo generale di graduale esaurirsi delle iniziative di creazione di luoghi della memoria dedicati alla Resistenza, coincidente circa con gli



fig. 6 Cippo Palmieri, Francesco Stefanini, 2012





fig. 7 Cascina dopo il restauro, Francesco Stefanini, 2017



anni Cinquanta e parte degli anni Sessanta. Gli anni Settanta segnarono un periodo generale di ripresa (e in effetti alla fine degli anni Settanta vediamo i primi documenti riguardanti il restauro della Cascina), anche in conseguenza dei cambiamenti legati al periodo sessantottino; ma tale risveglio non raggiunse quella zona isolata dell'Appennino<sup>19</sup>.

L'ubicazione isolata del luogo ha probabilmente giocato un ruolo negativo nell'impresa di riqualificazione, poiché un monumento situato al centro di una piazza ha sicuramente più possibilità di raggiungere un maggior numero di persone, veicolando quindi con più forza il messaggio, più o meno politico, alla base della creazione del luogo della memoria stesso, rendendolo quindi una scelta più attrattiva su cui investire. Un ruolo positivo negli avvenimenti è stato però successivamente giocato anche da un nuovo interesse, di tipo turistico e ambientale, verso i territori dell'Appennino; negli ultimi anni sono sorti innumerevoli percorsi (a piedi e in bici ma anche con altri mezzi) e progetti di valorizzazione del patrimonio naturale e di recupero dei territori della Linea Gotica<sup>20</sup>. Tale aspetto era emerso inoltre già negli anni Novanta, quando venne formato un Comitato Operativo e furono prodotte due stime e una *Relazione Turistico-Ambientale*, in cui fu riportato che, nonostante la sporadica presenza dell'uomo (dovuta alla natura aspra e impervia del territorio),

è interessante comunque evidenziare come nella zona si stiano avviando alcune interessanti iniziative di valorizzazione turistica [...] All'interno di questo quadro emerge con chiarezza il fatto che una iniziativa di recupero e di valorizzazione



fig. 8 Cascina dopo il restauro, Francesco Stefanini, 2017

di Ca' di Guzzo costituirebbe un significativo tassello all'interno del progetto complessivo di valorizzazione turistica del territorio della Comunità Montana dell'Appennino Imolese<sup>21</sup>.

Inoltre, nel 2006, durante il Congresso Nazionale dell'ANPI a Chianciano, l'associazione prese l'importante decisione di aprire le proprie fila anche ai non partigiani (a patrioti e antifascisti, come scritto sulla tessera), coinvolgendo quindi con più forza un pubblico nuovo, e soprattutto giovane<sup>22</sup>. Ciò comportò quindi un allargamento anche degli interessati alle battaglie dell'associazione. Da un punto di vista politico, il restauro è stato anche portatore di uno spirito maggiormente unitario, poiché le sezioni ANPI di Imola, Castel del Rio e Castel San Pietro (si può affermare che tra Castel San Pietro e Imola sono presenti attriti storici), non avevano mai festeggiato congiuntamente l'anniversario prima del 2015, e da allora hanno continuato su tale strada. Il Comune di Castel San Pietro non venne mai citato nei documenti precedenti il 2014, viene però annoverato tra i contribuenti dei lavori finali: tra questi vi furono, oltre che i Comuni di Imola, Castel San Pietro, Casalfiumanese, Borgo Tossignano, Castel Del Rio, Dozza e Fontanelice, anche vari soggetti locali (Cims, Conami, Conad Imola, Banca di Credito Cooperativo Ravenna Imola, Coop Clai, Lega delle Cooperative, Coop Capri, Impresa Curti, Fondazione politica per Imola e l'Ing. Lorenzi Loris)<sup>23</sup>. Il recupero di un luogo della memoria può avere dunque diverse ripercussioni sul presente.

Un altro tassello importante è stato quello di coinvolgere maggiormente la cittadinanza, coinvolgimento che ha riguardato non solo le istituzioni dall'alto ma anche le

associazioni, dal basso. L'essersi caratterizzata come passeggiata sì storica, ma anche paesaggistica, ha attirato l'interesse di associazioni con obiettivi molto diversi da quelli dell'ANPI (ad esempio le associazioni delle camminatrici, una tra queste il Buonumore Walking). Ciò ha conferito all'evento una maggiore visibilità e quindi un ulteriore interesse da parte dei Comuni nell'investire nel restauro del luogo e della memoria dell'evento. (fig. 9) A contribuire al restauro sono stati anche singoli donatori:

L'ANPI di Imola ti ringrazia per il concorso alla parziale ristrutturazione del piazzale e dell'immobile di Ca' di Guzzo, quale presidio a ricordo di una delle più eroiche battaglie fra partigiani e tedeschi, che contribuì alla liberazione del nostro territorio dalla occupazione nazi-fascista e alla nascita della Repubblica, della Costituzione, dell'Italia democratica<sup>24</sup>.

L'importanza degli eventi di quel luogo isolato si riverbera dunque nei simboli fondamentali della fondazione della nuova Italia, nata dopo la guerra.

Uno stimolo dal basso è inoltre giunto dalla cultura popolare, di cui vi sono due esempi molto interessanti: il primo è il romanzo del 2005 di Mauro Coatti, *Cinque Giorni. Ca' di Guzzo. Una storia vera*, a metà tra storia e finzione, e il secondo è il singolo *Blood Mist* (2017), del gruppo musicale imolese "Vicolo Inferno" (genere musicale: Hard'n'Heavy<sup>25</sup>). La canzone, così come la copertina del singolo (realizzata da Stefano Landini nel 2017; fig. 10), è dedicata alla vicenda di Ca' di Guzzo, e il tutto è stato realizzato in collaborazione con la sezione ANPI di Castel del Rio<sup>26</sup>:

We are in stones moved by the bombs/We are in silence after the storm/We are in old men stories/We are in teenager's feats/We're only a few, exhausted/We're in rain washed grass/moved by despair, easy targets/voiceless screams to the ears of the world/when the machinegun/ends its candies, /if fear doesn't freeze your moves, /only the heart remains to be thrown over the trench<sup>27</sup>.

Si potrebbe quindi affermare che recuperare la memoria non significa solo restaurare con calce e mattoni, ma implica anche la necessità di dare un nuovo significato ad eventi del passato, attualizzarli e renderli fruibili ai più, esportando la memoria di un luogo sia al di là del luogo stesso, geograficamente inteso, e anche al di là delle classiche forme commemorative e alle tradizionali rappresentazioni della memoria e del lutto.

#### Notes

1. Ferruccio Montevecchi, *Ca' di Guzzo. Esame di una battaglia partigiana*, Bacchilega Editore, Imola, 2014, pp. 9-12.
2. *Ibidem*, p. 11.
3. Nazario Galassi, *Partigiani nella Linea Gotica*, University Press Bologna, Bologna, 1998, pp. 269-270.
4. *Ibidem*, pp. 276-277.
5. F. Montevecchi, *op. cit.*, p. 17.
6. *Ibidem*, p. 19.
7. N. Galassi, *op. cit.*, pp. 278-279.
8. *Ibidem*, p. 281.
9. ANPI Imola, *Al Comitato Direttivo dell'ANPI Regionale*, 14 dicembre 1978, Bologna, Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella *Cippo Ca' di Guzzo*, Imola.
10. *Ivi*.
11. Presidente ANPI Imola Elio Gollini, *Ripristino Ca' di Guzzo*, 26 ottobre 1980, Imola, Bologna, Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella *Cippo Ca' di Guzzo*, Imola.
12. Dr. Ing. Piero Manaresi, *Sistemazione Casa Colonica*





fig. 9 Commemorazione della battaglia di Ca' di Guzzo, Francesco Stefanini, 2017. Presenti i Comuni e le sezioni ANPI di Castel San Pietro Terme (il cui Sindaco è in piedi al centro della foto), Castel del Rio e Imola



*Denominata Ca' di Guzzo Sita in Comune di Castel del Rio – Preventivo di Spesa, contenuta in Iniziative sulla lotta di liberazione. Recupero di Ca' di Guzzo, Il Presidente della Comunità Montana dell'Appennino Imolese, Monti Geom. Benito, 10 agosto 1990, Fontanelice, Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella Cippo Ca' di Guzzo, Imola.*

13. *Ivi.*

14. Presidente Elio Gollini, *Recupero "Ca' di Guzzo"*, 20 ottobre 1989, Imola, Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella Cippo Ca' di Guzzo, Imola.

15. ANPI Sezione di Imola, 19 luglio 1999, Imola, Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella Cippo Ca' di Guzzo, Imola.

16. Gruppo Alpini Imola Valsanternò – Il Capogruppo Dante Poli, *Diretto a Spettabile C.I.D.R.A.*, 5 agosto 2004, Imola, Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella Cippo Ca' di Guzzo, Imola.

17. Gilberti Mario (Progettista), *Ca' di Guzzo Relazione*, 11 novembre 2014, Imola, Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella Cippo Ca' di Guzzo, Imola.

18. Il progettista Gilberti Mario, *Ca' di Guzzo Relazione*, 11 novembre 2014, Imola, Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella Cippo Ca' di Guzzo, Imola.

19. Patrizia Dogliani, *Luoghi della memoria e monumenti*, in Brunella Dalla Casa e Alberto Preti (a cura di), *Bologna in Guerra 1940-1945*, Franco Angeli, Milano, 1995, pp. 464-465.

20. Alcuni esempi: Villaggio della Salute Più, *La Seconda Guerra Mondiale*, [http://www.villaggiodelsalutepiu.it/la\\_seconda\\_guerra\\_e\\_la\\_linea\\_gotica.htm](http://www.villaggiodelsalutepiu.it/la_seconda_guerra_e_la_linea_gotica.htm), <http://www.trekkinglineagotica.it/>, ultima visualizzazione 19/11/2017; ProLoco di Castel San Pietro, *Linea Gotica*, <https://www.prolococastelsanpietroterme.it/la-citta/storia/linea-gotica>, ultima visualizzazione 19/11/2017; Comune di Castel San Pietro Terme, *Itinerari*, <http://www.comune.castelsanpietroterme.bo.it/13/40/citta-e-territorio/cosa-vedere>, ultima visualizzazione 19/11/2017; *Appennino Romagnolo – Itinerari*, <http://www.appenninoromagnolo.it/itinerari/menu.asp?tipo=Trekking>, ultima visualizzazione 19/11/2017; *Trekking Linea Gotica*, <http://www.trekkinglineagotica.it/>, ultima visualizzazione 19/11/2017.

21. *Relazione Turistico-Ambientale*, contenuta in *Iniziative sulla lotta di liberazione. Recupero di Ca' di Guzzo*, Il Presidente della Comunità Montana dell'Appennino Imolese, Monti Geom. Benito, 10 agosto 1990, Fontanelice, Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella Cippo Ca' di Guzzo, Imola.

22. «Quando al termine del Congresso di Chianciano, nel 2006, prendemmo questa decisione, aprendo le porte anche a quanti condividono i valori e le prospettive della democrazia sorta dalla Liberazione dell'Italia dal gioco nazifascista, tutti la salutammo come una decisione di svolta; infatti la differenza con altre associazioni combattentistiche sta nella nostra scelta di aprirci alla società civile. L'iscrizione dei giovani all'ANPI ha

precisamente questo significato. Dal colloquio e dall'intesa tra le generazioni possono nascere le risorse per far sì che il nostro Paese progredisca in modo positivo», A.N.P.I., *Intervista a Raimondo Ricci*, <http://www.anpi.it/articoli/6/intervista-a-raimondo-ricci>, ultima visualizzazione 19/11/2017.

23. ANPI Imola, *Ringraziamenti per Ca' di Guzzo*, mercoledì 2 settembre 2015, Imola, Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella Cippo Ca' di Guzzo, Imola.

24. ANPI Imola (Presidente Bruno Solaroli), *Invito*, 7 settembre 2015, Imola, Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella Cippo Ca' di Guzzo, Imola.

25. *Vicolo Inferno*, <https://www.facebook.com/vicoloinferno/>, ultima visualizzazione 19/11/2017.

26. Si ringrazia Enrico Alpi e la sezione ANPI di Castel del Rio, per l'aiuto offertomi durante la fase di raccolta delle informazioni.

27. Strofe finali della canzone *Blood Mist*.

#### Bibliografia

A.N.P.I., *Intervista a Raimondo Ricci*, <http://www.anpi.it/articoli/6/intervista-a-raimondo-ricci>

Archivio CIDRA, Fondo ANPI, Cartella Cippo Ca' di Guzzo, Imola  
Mauro Coatti, *Cinque giorni. Ca' di Guzzo – Tratto da una storia vera*, Bacchilega Editore, Imola, 2005

Patrizia Dogliani, *Luoghi della memoria e monumenti*, in Brunella Dalla Casa e Alberto Preti (a cura di), *Bologna in Guerra 1940-1945*, Franco Angeli, Milano, 1995

Nazario Galassi, *Partigiani nella Linea Gotica*, University Press Bologna, Bologna, 1998

Ferruccio Montevicchi, *Ca' di Guzzo. Esame di una battaglia partigiana*, Bacchilega Editore, Imola, 2014 e Tip. Labanti & Nanni, Lugo, 1970

*Vicolo Inferno*, <https://www.facebook.com/vicoloinferno/>

#### Altra bibliografia di riferimento

Giulia Dall'Olio, Marco Pelliconi e Alfiero Salieri, *I segni della storia. Fatti e luoghi della Resistenza nel circondario imolese visti attraverso la toponomastica, i monumenti e le lapidi*, Bacchilega Editore, Imola, 2013

Orlando Piraccini, Giovanni Serpe e Alessandro Sibia (a cura di), *La premiata Resistenza. Concorsi d'arte nel dopoguerra in Emilia-Romagna*, Grafis Edizioni, Bologna, 1995

Antonio Meluschi (a cura di), *Epopea Partigiana*, ANPI Emilia-Romagna, 1948

Biblioteca Salaborsa, *La battaglia di Ca' di Guzzo e la morte di Gianni Palmieri*, [http://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/1944/la\\_battaglia\\_di\\_c\\_di\\_guzzo\\_e\\_la\\_morte\\_di\\_gianni\\_palmieri](http://www.bibliotecasalaborsa.it/cronologia/bologna/1944/la_battaglia_di_c_di_guzzo_e_la_morte_di_gianni_palmieri), ultima visualizzazione 19/11/2017



fig. 10 Copertina del singolo *Blood Mist* della band "Vicolo Inferno", disegnata da Stefano Landini, 2017

## Il monumento ai caduti di Arquata del Tronto: un simbolo di rinascita per la ricostruzione di un borgo distrutto dal terremoto

### The Monument to the Fallen of Arquata del Tronto: A Symbol of Rebirth for the Reconstruction of a Village Destroyed by the Earthquake

Lo studio dei monumenti ai caduti della Prima Guerra Mondiale è oggi un campo molto dibattuto. Il presente articolo presenta gli eventi che hanno riguardato il Monumento ai Caduti della Prima Guerra Mondiale di Arquata del Tronto (AP). Collocato su una torre civica preesistente, il monumento fu progettato tra il 1925 e il 1937 da Vincenzo Pilotti, il quale concepì una targa commemorativa verticale incorniciata da modanature in travertino, scolpite da Pietro Cinelli; cinque aquile di bronzo, realizzate da Enrico Brunelleschi, furono infine poste a coronamento. Il monumento è stato distrutto dal terremoto dell'Italia centrale 2016/17. La sua ricostruzione, che è fortemente richiesta dalla comunità locale, può rappresentare un simbolo di rinascita, un nuovo memoriale sia per i caduti della Grande Guerra sia per quelli che hanno perso la vita a causa del terremoto.

The study of the monuments to the fallen of the First World War is today a highly debated field. This paper focuses on the events regarding the Monument to the fallen of the First World War of Arquata del Tronto (AP). Designed between 1925 and 1937 by Vincenzo Pilotti, the monument was placed on a pre-existing civic tower. Pilotti conceived a vertical commemorative plaque framed by travertine moldings carved by Pietro Cinelli; five bronze eagles, made by Enrico Brunelleschi, were placed as crowning element. The monument was destroyed by the 2016/17 central Italy earthquake. Its reconstruction, which is strongly demanded by the local community, can represent a symbol of rebirth, a new memorial both to the Great War fallen soldiers and to those who lost their lives because of the earthquake.



**Enrica Petrucci**

Enrica Petrucci is research professor within the School of Architecture and Design of UNICAM, where she teaches Architectural Restoration. Architecture degree (1986), "Scuola di Specializzazione per il Restauro dei Monumenti" (Rome, 1987 – 1990), PhD in "Conservazione dei Beni Architettonici" (1993). She worked on different conservation projects and her main research fields concern historic constructive systems and conservation strategies.



**Francesco Di Lorenzo**

Francesco Di Lorenzo is an architect and PhD in Architectural Conservation. He wrote essays concerning restoration of architecture and preservation of the archaeological heritage. His interests also concern urban history, with special regard to building typologies and the development of city planning theories.

Parole chiave: monumenti; memoria; terremoto; identità; rinascita

Keywords: monuments; memory; earthquake; identity; rebirth

## I. Per uno studio dei monumenti della Grande Guerra nelle Marche: il caso di Arquata del Tronto

Il contributo presenta le vicende del monumento ai Caduti della prima Guerra Mondiale di Arquata del Tronto, un piccolo centro appenninico della provincia di Ascoli Piceno, al confine tra Lazio, Umbria e Abruzzo, posto su uno sperone roccioso alla quota di 777 metri s.l.m.<sup>1</sup> (fig.1).

Il sito è frequentato con molta probabilità già dall'età romana, identificato da alcuni studiosi con *Surpicanum*, postazione intermedia tra le *statio* di *Ad Martis* (l'attuale frazione di Tufo) e *Ad Aquas* (oggi Acquasanta Terme) lungo la via consolare Salaria<sup>2</sup>. Di fatto il luogo rappresenta un crocevia di notevole interesse già da epoche remote, dove dalla Salaria si distacca un diverticolo verso la città romana di *Firmum* (Fermo). Un'ulteriore diramazione conduce poi nel territorio umbro attraverso due tracciati, il primo per le località di Tufo e Capodacqua, e il secondo, che sale sulle pendici del Vettore (2.476 m s.l.m.), diretto a Norcia attraverso la piana del Castelluccio. Infine, a pochi chilometri, in direzione di Roma, è possibile imboccare un altro importante percorso per Amatrice che si insinua tra i rilievi abruzzesi verso L'Aquila. La conformazione morfologica e la postazione strategica a guardia della strada Salaria connotano Arquata come una roccaforte naturale; il toponimo stesso deriverebbe dal latino *Arx* (*arx*, *arcis*) che indica una fortezza o un'altura fortificata<sup>3</sup>. Testimonianze più consistenti di vita nell'area risalgono all'alto Medioevo, quando in epoca longobarda e franca il territorio si caratterizza per la presenza di piccoli abitati fortificati, sviluppati poi nelle odierne frazioni<sup>4</sup>. Nel XIII secolo, poco dopo la proclamazione del



fig. 1 Il monumento ai Caduti della Prima Guerra Mondiale di Arquata del Tronto in piazza Umberto I, progettato da Vincenzo Pilotti, in un'immagine pre-sisma.



Libero Comune, a nord dell'abitato è edificata la Rocca su preesistenti strutture militari, emergenza architettonica che sovrasta il centro fungendo da fulcro percettivo per l'intero areale<sup>5</sup>. Per secoli, la competenza sul territorio di Arquata è contesa fra la Delegazione di Spoleto e quella di Ascoli, che nel 1818 se ne assicura la giurisdizione. Al centro del borgo, tra interessanti esempi di edilizia residenziale dei secoli XV e XVI, nell'attuale piazza Umberto I, sorgeva la torre civica, sulla cui facciata principale nella prima metà del Novecento si decide di collocare il Monumento ai Caduti di guerra.

La quasi totalità del borgo, la torre e il Monumento stesso sono stati distrutti dal recente sisma che ha interessato il centro Italia tra il 2016 e il 2017 (fig. 2). L'importanza di tale manufatto che, così come tanti altri della regione Marche, ricorda gli avvenimenti e le morti della Grande Guerra, non è limitata al solo valore storico-commemorativo, che pure è rilevante, ma aumenta se si considerano anche altri aspetti, fra i primi quelli di natura architettonica ed urbanistica. Svettante sugli altri edifici della piazza, la torre era l'emergenza più rappresentativa di Arquata, un oggetto dalla forte connotazione identitaria che coi rintocchi della sua campana scandiva i ritmi della vita del borgo. Il crollo del Monumento pone così in evidenza ulteriori problematiche che sono all'apparenza meno tangibili, poiché più intimamente connesse ai molteplici significati che nei decenni la comunità ha attribuito all'opera.

## II. Immagini e memoria nella provincia italiana del Ventennio

Negli anni che seguono la Prima Guerra Mondiale, la



fig. 2 Sopra: il borgo di Arquata del Tronto prima della sequenza sismica del 2016/2017. Sotto: i resti dell'abitato dopo le scosse di ottobre 2016

morte di massa di tanti giovani e la volontà di superare il lutto, ricordando eroi talvolta senza nome e dei quali il più delle volte non si possiedono neppure i resti, fa nascere l'esigenza di erigere monumenti alla memoria dei caduti. Attraverso questi manufatti si avvia in tutta Europa un processo di elaborazione del dolore causato dal conflitto e un primo riconoscimento del valore dei militari deceduti. Il grande dramma umano è così reinterpreted dagli artisti attraverso opere dalla forte connotazione consolatoria, offerte a tutta la cittadinanza<sup>6</sup>.

Il patrimonio materiale di oggetti legati al ricordo della prima Guerra Mondiale è oggi assai consistente, costituito da cippi, are, colonne spezzate, tempietti votivi, parchi delle rimembranze e monumenti ai caduti<sup>7</sup>. Tra il 1918 e gli anni Trenta sono edificati in Italia oltre 12.000 monumenti, commissionati dalle amministrazioni locali, spesso su richiesta della cittadinanza o di comitati appositamente costituiti. La loro costruzione coinvolge sia professionisti affermati che tecnici locali ed offre un ampio panorama delle tendenze artistiche dei primi decenni del secolo<sup>8</sup>. Il regime fascista incorpora l'esecuzione di monumenti ai caduti fra le politiche di propaganda, con accenti nazionalistici che nascondono il clima di insicurezza e delusione che fa seguito alla Prima Guerra Mondiale<sup>9</sup>. In un primo periodo, corrispondente pressappoco ai primi anni di governo fascista, la produzione è fiorente e supportata da istituzioni e cittadini. Il 27 dicembre 1922, su proposta del Sottosegretario di Stato Dario Lupi, è emessa una Circolare che promuove l'attuazione di parchi e viali della Rimembranza<sup>10</sup>. Inviata ai locali Provveditorati agli Studi, tale strumento intende creare un clima di collaborazione

tra scuole e enti di gestione dei parchi, con gli alunni coinvolti direttamente nella cura delle aree. Successivamente, alla "Commissione Nazionale per le Onoranze ai Militari d'Italia e dei Paesi Alleati Morti in Guerra", istituita nel 1919, è affiancata nel 1931 un Commissario di Governo addetto alla "sistemazione definitiva delle salme dei caduti in guerra" e, nel 1935, un Commissario generale straordinario<sup>11</sup>. Tuttavia, già dalla metà degli anni Trenta, la produzione di memoriali è così corposa che cominciano a farsi pressanti le critiche di taluni intellettuali che ne denunciano la ripetitività e lo scarso valore artistico, opponendosi alla loro edificazione. Tra questi, Ettore Janni nel 1918 dedica un articolo all'argomento intitolato *L'invasione monumentale*, le cui linee principali sono riprese l'anno successivo da Ugo Ojetti<sup>12</sup>. Lo stesso Benedetto Croce si scaglia contro questa forma di "monumentomania" che prosegue indisturbata fino al 1928, quando una Circolare ministeriale invita a limitare le spese per i monumenti commemorativi<sup>13</sup>.

Gli artisti direttamente coinvolti in questa "invasione monumentale" si esprimono attraverso schemi compositivi e apparati simbolici piuttosto canonici, presi a prestito dalle architetture e sculture cimiteriali. Il lessico figurativo ricalca in genere l'iconografia bellica che si va diffondendo in quegli anni tramite manifesti propagandistici, cartoline, almanacchi e riviste<sup>14</sup>. Il linguaggio utilizzato fonda su immagini ricorrenti, ad un tempo realistiche ma anche allegoriche: il soldato morente retto dalla raffigurazione della Vittoria alata, una fanciulla che personifica l'Italia che tiene il simulacro della Vittoria, il soldato impegnato in un attacco, il soldato/eroe con la corona d'alloro e molti

altri. La composizione, l'uso di elementi architettonici di stampo classicista e le scelte figurative richiamano la tradizione ottocentesca – che ha avuto modo di esprimersi nei decenni precedenti, nella gran mole di sculture commissionate in onore degli eroi risorgimentali – ora aggiornata dalle sperimentazioni futuriste di inizio Novecento.

Tuttavia, più che per i loro caratteri artistici, l'elemento che più colpisce di questi artefatti è la loro capillarità su tutto il territorio nazionale, che li rende un segno abbastanza riconoscibile dello spazio urbano. Anche nella regione Marche la collocazione dei monumenti ai caduti risulta piuttosto uniforme e non sembra ricalcare un particolare schema di distribuzione; non mancano infatti monumenti nei centri minori o in quelli montani (fig. 3). Il motivo è da rintracciarsi nelle mutate dinamiche demografiche; nelle zone appenniniche, così come ad Arquata del Tronto, il picco insediativo si raggiunge proprio negli anni Venti del Novecento, quando cominciano ad essere costruiti i monumenti in memoria della Prima Guerra Mondiale<sup>15</sup>. Nei primi anni del secolo i centri dell'Appennino Marchigiano sono abitati da persone umili, dedite alla pastorizia e alla raccolta del legname, che hanno superato gli anni della Grande Guerra fra difficoltà e sacrifici. Con evidenti scopi propagandistici, il regime Fascista intende costruire il "mito" della guerra anche in questi ambiti periferici, nel tentativo di "anestetizzare" il dolore e riconoscere, attraverso la pubblica esposizione di un memoriale, il valore dei defunti<sup>16</sup>. Col tempo, il monumento, che nasce come simbolo di memoria di un tragico evento, diviene evidenza materiale del comune senso di appartenenza. L'Arte stessa è vista dal Governo come

una forza spirituale che con la sua potenza espressiva può contribuire ad unificare il popolo attraverso opere dal forte valore didattico<sup>17</sup>; è nel riconoscimento di simboli identitari che il Fascismo tenta di rafforzare l'aggregazione sociale e il sentimento nazionalista, oltre che di assicurarsi il consenso dei reduci e delle loro famiglie.

Negli ultimi anni s'è sviluppata un'intensa attività di riscoperta e rivalutazione, soprattutto da parte delle istituzioni, nel tentativo di far rientrare la grande mole di monumenti ai caduti nel novero dell'Arte del Novecento<sup>18</sup>. Un primo motivo risiede nella constatazione che grandi figure del campo artistico italiano idearono o presero parte alla realizzazione di queste opere, considerate in questo caso come "cerniera tra il colto e il popolare"<sup>19</sup>. Nel 2017 l'Istituto Centrale per la Catalogazione e la Documentazione ha terminato il lavoro di catalogazione dei monumenti ai caduti della Prima Guerra Mondiale, definendo attribuzioni, datazioni e tipologie<sup>20</sup>. Nella Regione Marche, fra grandi assonanze stilistiche e ricorrenze tipologiche, sono state rintracciati e raggruppati sei schemi base di monumento: lapidi o targhe commemorative (14), cippi, steli o colonne spezzate (16), obelischi (13), tempietti, edicole, *arae* (9), gruppi scultorei figurativi (13) e architetture complesse (10). Tra gli esempi più significativi, spicca il memoriale di Ancona, progettato negli anni Trenta da Guido Cirilli, della tipologia a tempietto circolare, in posizione altamente scenografica con rampe di discesa lungo la scogliera del Conero. Il monumento di Angelo Zanelli a Tolentino (MC), del 1938, si configura invece come una scultura-architettura che richiama il tema della porta urbana<sup>21</sup> (fig. 4). Il monumento di Cossignano

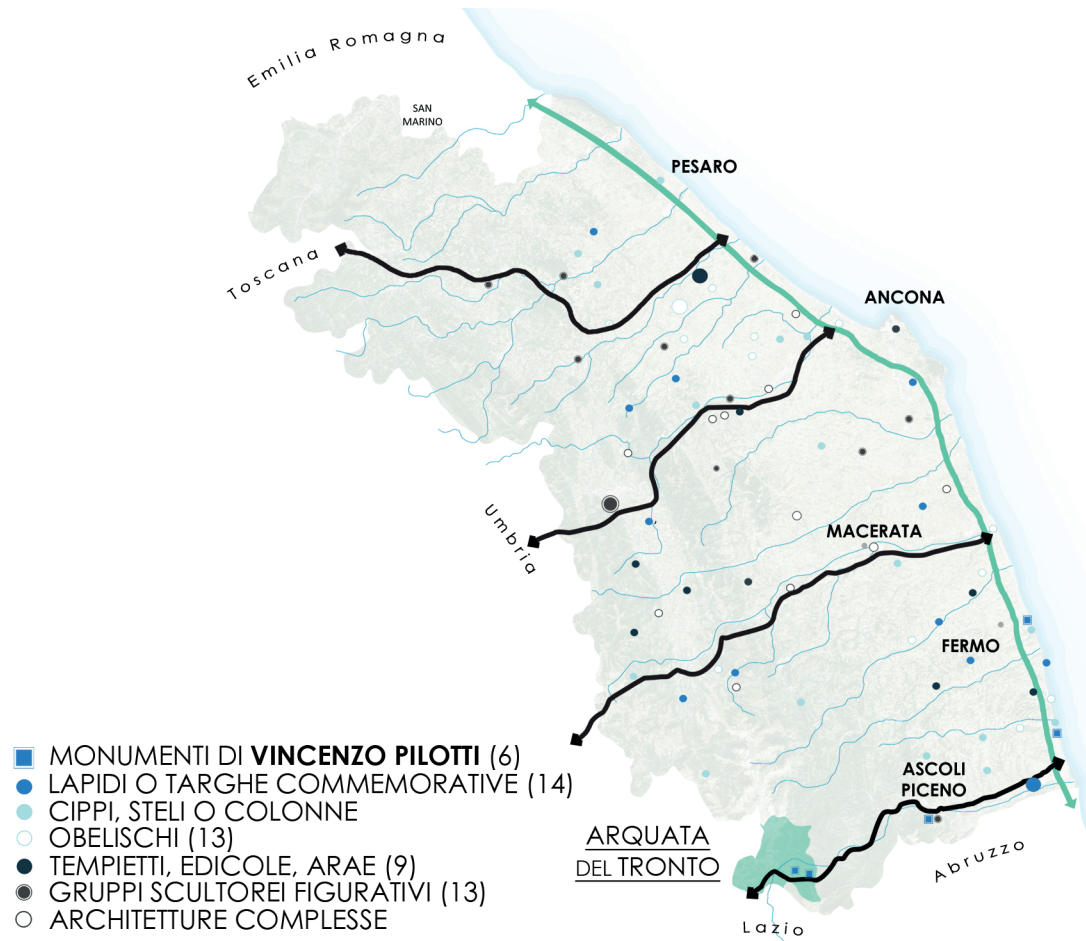


fig. 3 Localizzazione dei monumenti ai caduti della Prima Guerra Mondiale nella Regione Marche. Fonte: MIBACT - ICCD (2017), Catalogo Generale dei Beni Culturali, *Censimento dei Monumenti ai Caduti della Prima Guerra Mondiale*.



(AP), del 1927, è invece attribuito ad Arcadio Ferranti, scultore ascolano e docente nell'Accademia di Belle Arti di Roma, che realizza un obelisco decorato da un bassorilievo bronzeo rappresentante un legionario romano che brandisce una spada.

### III. Il progetto di Vincenzo Pilotti per la realizzazione di un monumento ai caduti ad Arquata del Tronto

Oltre al Monumento ai caduti di Arquata del Tronto, progettato tra 1925 e 1937, altre opere presenti nelle Marche sono attribuite a Vincenzo Pilotti. L'architetto, tra i massimi esponenti italiani della corrente eclettica del primo razionalismo italiano, elabora infatti durante la sua carriera diversi progetti per la commemorazione dei caduti. Quello per la città di Grottammare (AP), del 1924, è un obelisco in travertino circondato da bracieri e fiamme votive. A Porto San Giorgio (FM), nel 1925, Pilotti pone invece sulla sommità di una colonna la Statua in bronzo raffigurante la Dea Roma Vigilante. Allo stesso è poi attribuita la lapide installata a Pretare (frazione di Arquata) intorno agli anni Venti<sup>22</sup>.

Il monumento arquatano è riconducibile alla categoria delle lapidi o targhe commemorative, una scelta che il più delle volte è giustificata dalla volontà di contenere i costi di realizzazione<sup>23</sup>. L'iter progettuale è avviato nel marzo 1925 a seguito dell'indizione di un bando di concorso per il progetto, voluto fortemente da un Comitato locale appositamente costituitosi<sup>24</sup>. Il 1 maggio dello stesso anno Pilotti riceve una lettera contenente l'invito a partecipare al bando di gara per la realizzazione di una «targa con sottostante ara votiva, [...] sulla scogliera che sostiene la torre bassa della Rocca Medievale». Nella comunicazione si specifica inoltre che, fermo restando la completa libertà data



fig. 4 Il Monumento ai Caduti di Tolentino (MC), progettato da Angelo Zanelli nel 1938 e collegato allo stadio "della Vittoria" (tipologia: architettura complessa). Fonte: <http://catalogo.beniculturali.it>

ai progettisti, «il monumento non deve affatto avere carattere funerario e deve avere linee severe e sobrie intonate all'austerità della località scelta a sede»<sup>25</sup>. La valutazione del progetto vincitore è affidata ad una commissione selezionata appositamente dal Comitato; ai progettisti si impone l'obbligo di accettare in ogni momento qualunque richiesta di modifica proveniente dal Comitato stesso e dalla locale Soprintendenza, visto che s'intende collocare l'opera in prossimità di un edificio considerato come "Monumento Nazionale"<sup>26</sup>. Il 9 maggio 1925, Pilotti invia una lettera al sindaco di Arquata, contenente la richiesta di immagini fotografiche della Rocca. Il sindaco risponde trasmettendo una foto e sottolineando il fatto che il luogo, circondato dalla vegetazione, non permette una completa vista d'insieme<sup>27</sup>. Il 31 luglio dello stesso anno, Pilotti invia al Comitato un bozzetto in gesso, come richiesto dal bando, e una relazione di accompagnamento che traccia le sue scelte compositive: «La targa [...] si eleverà al disopra di una scalea formando con le due pilastrate accanto, con l'ara votiva in basso, e due candelabri di lato un vero e proprio altare, che senza aver però carattere funerario, darà al monumento stesso l'espressione di una viva esaltazione di quegli eroi che seppero immolare la loro vita, per il bene e la grandezza della Patria. Le linee generali, e le sagome architettoniche del monumento in travertino, verranno eseguite con grande semplicità per modo che l'insieme dell'opera riesca in armonia con la severità della rocca sovrastante. In bronzo verranno eseguite le due figure in bassorilievo sui due pilastri di lato, i due acroteri in alto, e lo scudo centrale alla sommità della targa»<sup>28</sup>. Il 3 ottobre 1925, esaminati tutti i bozzetti, la

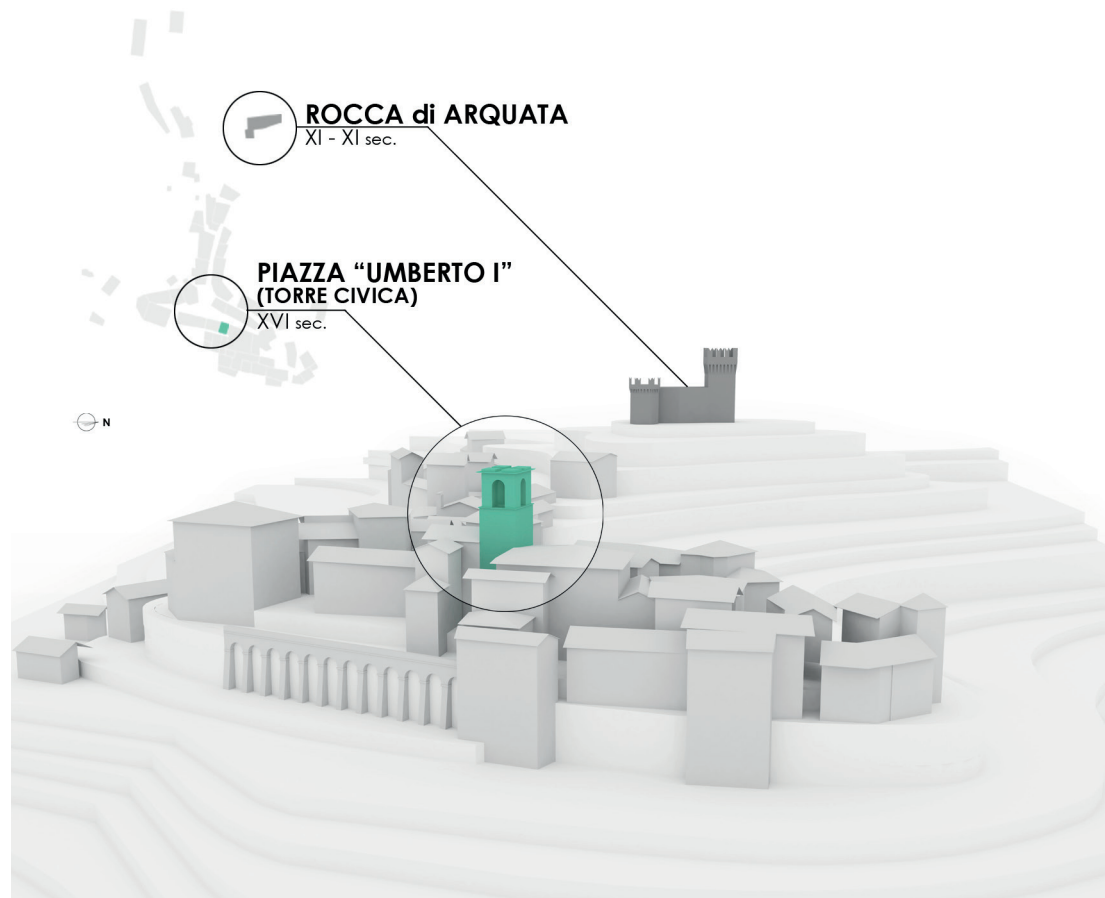


fig. 5 Immagine tridimensionale (autore: dott. Consuelo Malta) che mostra Arquata e il rapporto dell'abitato con l'emergenza monumentale della Rocca, scelta inizialmente come primo sito per ospitare il monumento.



Commissione dichiara vincitore il progetto del Pilotti. Nonostante si proceda all'affidamento dell'incarico per la realizzazione dell'opera, continuano a permanere dubbi sull'accostamento dell'opera all'insigne architettura militare, tanto che lo stesso progetto vincitore appare «inadatto alla tonalità del luogo e non armonizzante alla linea architettonica del Monumento Medievale»<sup>29</sup>. L'Amministrazione chiede al progettista di recarsi personalmente sul luogo per cercare una collocazione più adatta nei pressi della Rocca. Contestualmente si richiama l'attenzione del Soprintendente ai Monumenti Nazionali per le Marche, Luigi Serra, «il quale potrà esaminare le modalità della costruzione e dare una preventiva autorizzazione»<sup>30</sup>. Come risulta dai carteggi, in data 29 dicembre 1925, la localizzazione del monumento è definitivamente modificata, spostata presso piazza Umberto I, al centro del paese, sulla torre civica<sup>31</sup>. Di origine Quattro-Cinquecentesca, costruita in pietra arenaria locale, la struttura da anni rappresentava l'edificio più rappresentativo del vecchio incasato, con la sua pianta quadrata e un'altezza di circa 19 metri (fig. 5). Dal carteggio emerge un dato interessante: dal momento del cambio di destinazione, l'opera non è più definita "monumento" ma "lapide", a sottolineare il cambio di indirizzo da parte della pubblica amministrazione, in un primo momento determinata a far erigere un oggetto solenne nel suggestivo contesto della Rocca, più simile a un sacrario. Nell'optare per un monumento più "familiare" si riflette probabilmente il dibattito sull'esagerato monumentalismo che si andava diffondendo in Italia. La scelta della torre civica, che sposta il monumento nel centro del paese, è fortemente sostenuta dal Comitato pro

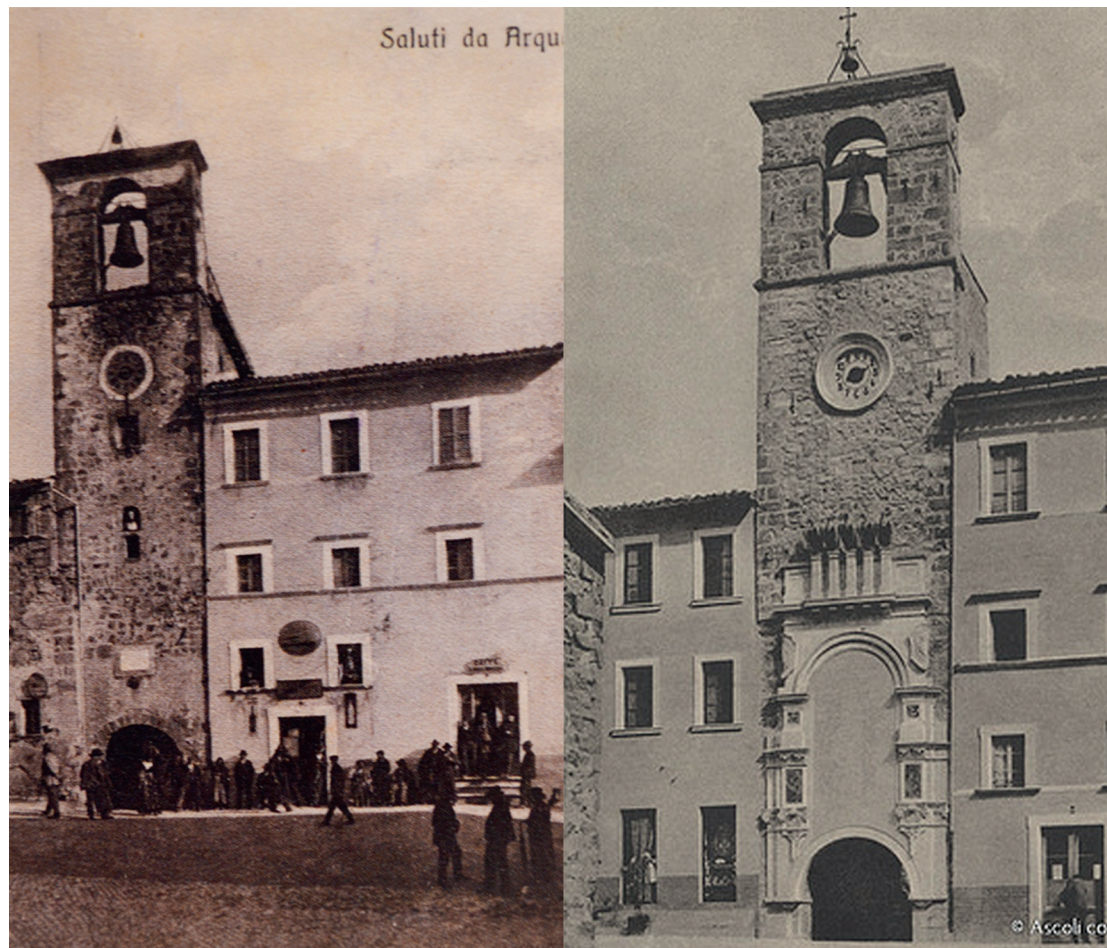


fig. 6 A sinistra, una foto dei primi anni del Novecento che mostra la torre civica prima della trasformazione operata qualche anno dopo da Pilotti per alloggiare il nuovo Monumento ai Caduti (a destra in una foto degli anni Trenta).



Monumento ai Caduti e rientra nell'ottica di avvicinare l'opera scultorea alla popolazione, che ne detiene la proprietà morale e affettiva<sup>32</sup>. Il luogo fisico nel quale commemorare le morti della Grande Guerra va così a coincidere col principale spazio cittadino, nel quale alla simbolica rappresentazione della morte si aggiunge il valore testimoniale della torre, ricordo dell'indipendenza del Libero Comune medievale (fig. 6). Il Comitato vuole puntare sul doppio contenuto di tale operazione, che fonda sulla coesistenza di due sentimenti paralleli, l'attaccamento alla Patria e l'appartenenza alla cittadinanza arquatana. La scelta di collocazioni altamente suggestive con collegamenti ai valori identitari del luogo e precise scelte iconografiche sono tipiche dell'architettura fascista<sup>33</sup>; spesso, la volontà di offrire visibilità al monumento impone il posizionamento in un luogo centrale, la piazza principale del paese oppure un punto di passaggio frequentato anche da forestieri, come la stazione o i giardini pubblici<sup>34</sup>. La torre stessa è, nella storia dell'arte, un elemento simbolico di una certa rilevanza; si ricorda ad esempio la Torre dei Venti dell'Agorà romana di Atene del II sec. d.C., decorata da Vittorie alate, o il Manifesto del Bauhaus del 1919 con la xilografia di Lyonel Feininger denominata "Cattedrale"<sup>35</sup>.

Pilotti riesce a fornire in poco tempo un nuovo disegno, che prevede lo sfruttamento in verticale della torre e l'installazione di sette sculture raffiguranti aquile alla romana in bronzo, cinque a coronamento e due ai lati della targa; quest'ultima, inizialmente progettata sulle dimensioni di circa 7,90 m in altezza e 4,00 in larghezza, è rimodulata in virtù della nuova collocazione. L'aquila centrale, che doveva presentare

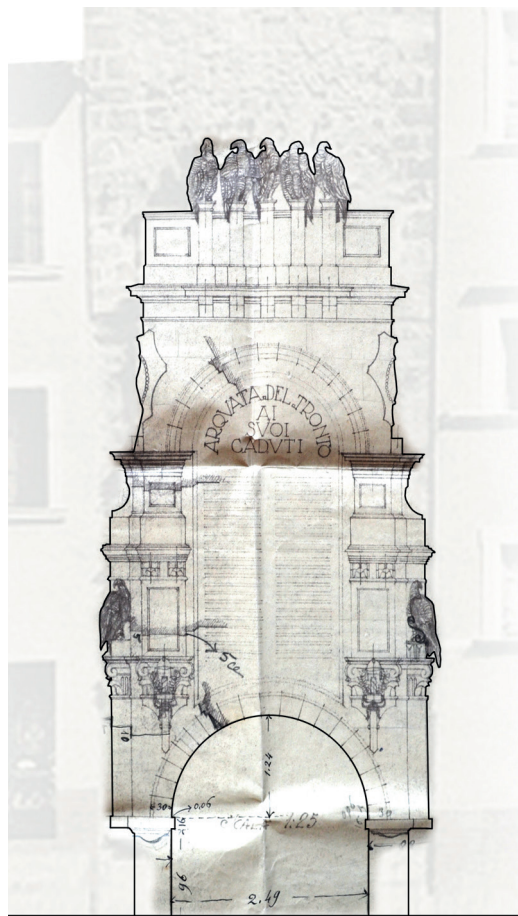


fig. 7 Il progetto di Vincenzo Pilotti per il Monumento ai Caduti di Arquata del Tronto: Fonte: Archivio di Stato di Ascoli Piceno, *Archivio Vincenzo Pilotti - De Scrilli, Committenza pubblica*, busta 2, fascicolo 27



fig. 8 Particolare dei danni causati al Monumento dopo le scosse di terremoto di agosto 2016



ali “aperte o semiaperte”, è successivamente riveduta per adattarsi allo spazio esiguo della torre e si presenta oggi, come le altre, ad ali chiuse. Nell'esecuzione finale anche le due aquile ai lati sono eliminate e tutta la decorazione risulta estremamente semplificata.

Così come realizzato, il monumento si compone di una lapide commemorativa in marmo bianco di Carrara (4,25x8,20 m), scolpita con simboli araldici ai lati, che si sviluppa verso l'alto, inglobando l'arco che dalla piazza immette ad una via secondaria (fig. 7). Elementi scolpiti e modanature costituiscono la cornice della lapide centrale, contenente i nomi dei caduti e sormontata da cinque mensole che reggono le aquile, alte circa 75 cm<sup>36</sup>. Su indicazione di Pilotti, lo scultore Enrico Brunelleschi di Firenze le raffigura ad ali chiuse, con lo sguardo volto verso direzioni diverse: solo la centrale guardava fiera di fronte a sé. Con questa configurazione di aquile “a riposo”, Pilotti richiama il tema della quiete e della pace eterna; l'aquila stessa, che guarda verso la piazza è simbolo patriottico e al tempo stesso segno di protezione verso la cittadinanza. Sotto le mensole sono scolpiti gli stemmi del comune, mentre sopra la ghiera dell'arco sono collocati due elmi a decorazione dei capitelli. Sulla targa campeggia l'iscrizione, redatta a lettere maiuscole con incisione a inchiostro, che così recita: LA TERRA DI ARQUATA/ ADDITA/ ALLE GENERAZIONI VENTURE/ IL NOME E L'ESEMPIO/ DEI FIGLI/ CADUTI PER LA GRANDEZZA D'ITALIA/MCMXV – MCMXVIII<sup>37</sup>. Durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale le aquile di bronzo sono smontate e fuse per ricavare armi. Soltanto nei primi anni '80, grazie all'opera di un comitato promotore, si decide di rifondere e ricollocare nuove aquile di bronzo, del tutto simili a



fig. 9 Le aquile in bronzo del Monumento recuperate dai Vigili del Fuoco a seguito del crollo totale della torre nell'ottobre 2016 (foto S. Corradetti, novembre 2016)

quelle originarie<sup>38</sup>.

La torre civica di Arquata ha negli anni subito diversi rimaneggiamenti che ne hanno minato la resistenza (apertura di varchi e finestre, chiusura di finestre con muratura inadatta, cambio solai, sopraelevazioni). Nel 1988, l'Amministrazione avvia una serie di studi propedeutici alla realizzazione del progetto di restauro che mettono in luce evidenti distacchi dagli edifici vicini dovuti a fenomeni termici e a eventi sismici, situazioni peggiorate dalla mancanza di manutenzione. Lo stesso progetto per l'apposizione della targa del Pilotti, sulla parete ovest, aveva creato «evidenti segni di rilascio delle murature superiori e distacchi lungo il perimetro»<sup>39</sup>.

Le scosse di terremoto dell'agosto 2016 hanno provocato danni gravi ma non irreparabili alla torre, causando la lesione della lapide con i nomi dei caduti (fig. 8). Purtroppo, l'intera struttura, così come gran parte degli edifici di Arquata, sono stati distrutti dalle scosse successive, e in particolar modo da quella devastante del 30 ottobre, che ha ridotto il monumento a un cumulo di macerie. La cittadinanza si è immediatamente prodigata per portare in salvo l'unica testimonianza riconoscibile del monumento di Pilotti, ovvero le aquile in bronzo. Pochi giorni dopo il 30 ottobre, i vigili del fuoco sono riusciti, su indicazione di alcuni cittadini, a individuare e recuperare le sculture, adesso conservate presso il Deposito delle opere d'arte danneggiate dal sisma ad Ascoli Piceno (fig. 9).

#### IV. La ricostruzione post-sisma tra riproduzione consapevole e reinterpretazione

Il recupero delle sculture del Monumento ai Caduti



fig. 10 Schema volumetrico con ipotesi di ricostruzione della torre e del Monumento (elaborato da Consuelo Malta). Il progetto riprende la sagoma della precedente torre civica, senza avere la pretesa di emularne le peculiarità architettoniche. Sfrutta piuttosto la funzione collettiva che rivestiva la torre, interagendo con il paesaggio circostante: essendo posto sulla direttrice est-ovest, il nuovo monumento filtra i raggi solari, soprattutto all'alba, indirizzando l'osservatore verso se stesso e verso il contesto naturalistico alle sue spalle (il Parco dei Monti Sibillini e l'alta valle del Tronto). La torre, costituita da lame di vario spessore realizzate grazie a scatolari in acciaio tamponati con pannelli di rivestimento, si conferma fulcro suggestivo e prospettico di tutta la piazza.



di Arquata del Tronto dimostra come in caso di crisi la popolazione volga lo sguardo verso quei confortanti manufatti, ormai parte integrante del vivere quotidiano, per ritrovare quella connessione spirituale che, seppure affievolita, rimane a segnare i termini di un forte carattere identitario.

Nell'affrontare il tema di una reinterpretazione consapevole dei luoghi investiti dal sisma, sono state sviluppate, in recenti convegni sul tema, alcune riflessioni che pongono come questione di fondo quella del rapporto architettonico e urbano che si vuole stabilire fra preesistenza, pur mutilata e frammentaria, e nuovi interventi. Questi possono essere graduati fra un vero e proprio restauro, più o meno reintegrativo, e varie forme di ricostruzione, oscillanti fra operazioni secondo il "com'era e dov'era" e modalità d'intervento più attuali (fig. 10). Circa il restauro poco c'è da dire poiché sia la teoria che la prassi sono ampiamente consolidate: il tema più complesso è quello di individuare gli strumenti per una ricostruzione intelligente, sensibile e storicamente consapevole della necessità di un atto reinterpretativo, attraverso nuovi codici linguistici. Più che la conservazione astratta o la riproduzione pseudo-mimetica delle preesistenze si deve perseguire una tutela complessiva della "civiltà di un luogo" (fatta anche di cultura immateriale, di modalità di vita e di lavoro attualizzati) e una valorizzazione legata ad una narrazione più ricca, fatta di antico e contemporaneo. In sintesi, occorre dare vita al pensiero dell'umanista Marsilio Ficino: «La città non è fatta di pietre, ma di uomini, e anche dell'astratta e segreta sostanza dei loro sogni»<sup>40</sup>.

#### Note:

\* In questo articolo, i paragrafi I e II sono stati curati da Francesco Di Lorenzo, i paragrafi III e IV da Enrica Petrucci.

1. Arquata è capoluogo di un vasto territorio che comprende diverse frazioni, quasi tutte gravemente danneggiate dal sisma (tra le principali: Capodacqua, Tufo, Pretare, Pescara del Tronto, Spelonga, Trisungo). Una particolarità del comune arquatano è quella di essere compreso, unico in Europa, tra due parchi nazionali, il Parco Nazionale del Gran Sasso e Monti della Laga e il Parco Nazionale dei Monti Sibillini.

2. Oppure, secondo altre teorie, corrispondente ad una *statio* vera e propria. Cfr. Gianfranco Paci, Enzo Catani, (a cura di), *La Salaria in età antica*, Atti del Convegno di studi, Ascoli Piceno - Offida - Rieti (2-4 ottobre 1997), ICHNIA, Serie II, 3, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2000.

3. Altri studiosi ricollegano invece il nome del centro all'aggettivo *arcuata*, nell'accezione di grotta, galleria o cunicolo, con riferimento alle caratteristiche fisiche del sito. Cfr. Giulio Amadio, *Toponomastica marchigiana*, vol. I, Collana di pubblicazioni Storiche Ascolane, Stabilimento Tipografico "Sisto V", Montalto Marche, 1951, p. 32. Sul toponimo cfr. anche Narcisio Galiè, Gabriele Vecchioni, *Arquata del Tronto - il Comune dei due Parchi Nazionali*, Società Editrice Ricerche s.a.s., Folignano (AP), Stampa D'Auria Industrie Grafiche s.p.a., Sant'Egidio alla Vibrata (TE), 2006.

4. Sulle vicende storiche di Arquata del Tronto, cfr.: Adalberto Bucciarelli, *Dossier Arquatano*, Grafiche D'Auria, Ascoli Piceno, 1982; Narcisio Galiè e Gabriele Vecchioni, *Arquata del Tronto - il Comune dei due Parchi Nazionali*, Società Editrice Ricerche s.a.s., Folignano (AP), Stampa D'Auria Industrie Grafiche s.p.a., Sant'Egidio alla Vibrata (TE), 2006; Bernardo Carfagna, *Rocche e Castelli dell'Ascolano*, Edizioni La Sfinge Malaspina, Ascoli Piceno, 1996, pp. 59-63.

5. Notizie sulla Rocca di Arquata in: Luigi Girolami, "La Rocca di Arquata" in *FLASH Ascoli - mensile di vita Picena*, anno 1987, n. 107, pp. 42-44; Bernardo Carfagna, *Rocche e castelli dell'ascolano*, Edizione La Sfinge Malaspina, Ascoli Piceno, 1996, pp. 59-69.

6. Sui monumenti ai caduti, cfr. Daniela De Angelis (a cura di), *I monumenti ai caduti della Grande Guerra nei castelli romani*, Gangemi, Roma, 2006; Maria Rosaria Nappi (a cura di), *La Campania e la grande guerra. I monumenti ai caduti della provincia di Salerno*, Gangemi, Roma, 2009; Nicola Labanca (a cura di), *Pietre di guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale*, Unicopli, Milano, 2010; Luigi Avino, Salvatore Cicerchia, *La memoria degli assenti. Monumenti ai caduti del salernitano nella grande guerra*, DEA Edizioni, Milano, 2010; Lucia Ronchetti (a cura

di), *I monumenti ai caduti della grande guerra. Il censimento per la provincia di Lecco*, Macchione Editore, Varese, 2014; Federico Pirro, Licio Boccadoro, *I caduti della grande guerra. Dalle fosse comuni ai monumenti*, Adda, Bari, 2015.

7. «La Grande Guerra fu infatti il primo esempio nella storia contemporanea, dove una tragedia di dimensioni immani, ha costituito spunto per essere interpretata esteticamente coinvolgendo tutte le tradizionali forme espressive d'arte, sicuramente complice "l'ideologia" futurista». Eugenio Guglielmi, "Petti ignudi, aquile e bandiere", in Lucia Ronchetti (a cura di), *I Monumenti ai Caduti della Grande Guerra. Il censimento per la Provincia di Lecco*, Pietro Macchione Editore, Varese, 2014, p. 24.

8. Marco Lattanzi, *Censimento dei Monumenti ai Caduti della prima Guerra Mondiale* in [http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSU\\_FE/CaricaPercorsoTematicoPubblicato.action?id=2007&titoloPercorso=censimento%20dei%20monumenti%20ai%20caduti%20della%20prima%20guerra%20mondiale](http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/CaricaPercorsoTematicoPubblicato.action?id=2007&titoloPercorso=censimento%20dei%20monumenti%20ai%20caduti%20della%20prima%20guerra%20mondiale) (pubblicato il 22/09/2017, consultato il 6/11/2017).

9. Eleonora Bairati, Anna Finocchi, *Arte in Italia. Lineamenti di storia e materiali di studio*, Loescher, Torino 1988, vol. 3, pp. 599-600.

10. Alla lettera fa seguito la Circolare n. 73 del 27/12/1922 contenente "Norme per i Viali e Parchi della Rimembranza", pubblicata sul "Bollettino Ufficiale" del Ministero della Pubblica Istruzione n. 52 del 28 dicembre 1922. Cfr. Dario Lupi, *Parchi e Viali della Rimembranza*, Bemporad, Firenze, 1923. Con la Legge n. 559 del 21 marzo 1926, i Parchi e Viali della Rimembranza sono dichiarati "pubblici monumenti".

11. Ministero della Difesa - Commissariato generale per le onoranze ai caduti in guerra, *Relazione sull'attività del Commissariato generale per le onoranze ai caduti in guerra negli anni 1988-1997*, Roma, 1998, pp. 1-3.

12. Ettore Janni, "L'invasione monumentale", in *Emporium*, XLVIII, 1918, n.288, pp. 282-291; Ugo Ojetti, "Monumenti alla Vittoria", in *Corriere della Sera*, 3 aprile 1919.

13. Eleonora Bairati, Anna Finocchi, *Arte in Italia. Lineamenti di storia e materiali di studio*, vol. 3, Loescher, Torino 1988, pp. 599-600. Cfr. anche Flavio Fergonzi, "Dalla Monumentomania alla scultura arte monumentale", in Flavio Fergonzi, Maria Teresa Roberto (a cura di), *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta*, Allemandi, Torino, 1992; Stefano Grandesso, "Aspetti della scultura monumentale tra le due guerre", in Fernando Mazzocca, *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, Catalogo della mostra (Forlì, 2 febbraio-16 giugno 2013), Silvana Editore, Milano, 2013, pp. 59-67; Antonello Negri, "Opere d'arte e artisti nella stampa periodica fra le due guerre", in Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Maria Grazia

Messina, Antonello Negri, (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del 900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2013, pp.1-46.

14. Le pagine di queste pubblicazioni offrono un'immagine eroica dell'Italia, i cui soldati non sono vittime ma eroi sacrificati per il bene della Patria. Cfr. Eugenio Guglielmi, "Petti ignudi, aquile e bandiere", in Lucia Ronchetti (a cura di), *I Monumenti ai Caduti della Grande Guerra. Il censimento per la Provincia di Lecco*, Pietro Macchione Editore, Varese, 2014, pp. 24-25.

15. Dall'Unità d'Italia, quando si registravano poco meno di 5.000 abitanti, la popolazione di Arquata sale a 7.227 abitanti nel 1921, per poi scendere fino ai 1.287 nel 2011. Tale andamento demografico si riscontra in tutti i centri appenninici della provincia di Ascoli Piceno, con gli abitanti che tendono a stabilirsi nelle località prossime alla costa adriatica. Fonte: Statistiche ISTAT (dicembre 2012).

16. Mario Isnenghi, *La Grande Guerra, I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, Laterza, Roma - Bari, 1997, pp. 273-309; Claudio Canal, "La retorica della morte. I monumenti ai caduti nella Grande guerra", in Rivista di Storia Contemporanea, n. 4, 1982, pp. 959-69; Gian Marco Vidor, "Riti e monumenti per i morti della Grande guerra", in *Studi Tanatologici-Thanatological Studies-Etudes Thanatologiques*, n. 1, 2005, pp. 139-159.

17. «Nei Monumenti ai Caduti per la Patria, confluirono la rappresentazione conscia o inconscia di tutte queste istanze populiste, interpretate dalle figure di interventisti, legionari d'annunziani, futuristi, sbandati di ogni genere che furono riabilitati dall'estetica delle forme bronzee nelle piazze d'Italia come simboli perenni della nuova epopea». Cfr. Eugenio Guglielmi, "Petti ignudi, aquile e bandiere", in Lucia Ronchetti (a cura di), *I Monumenti ai Caduti della Grande Guerra. Il censimento per la Provincia di Lecco*, Pietro Macchione Editore, Varese, 2014, p. 28.

18. Rientrano tra le iniziative le campagne di catalogazione e studio scientifico dei monumenti ai caduti promosse pressoché in tutta Italia. Cfr. Eugenio Guglielmi, (a cura di), *Architetti e architetture fra le due guerre in Provincia di Lecco*, Ordine Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Lecco, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, catalogo della Mostra, aprile/maggio 2009; Alberta Cazzani, (a cura di), "I Monumenti e i Giardini celebrativi della Grande Guerra in Lombardia. Censimento delle Provincie di Brescia", Milano e Monza Brianza, in *Quaderni della Società Storica della Guerra bianca*, Udine, 2012; Giorgio Rossini, Chiara Masi, (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria*, Skira, Milano, 2009.

19. Eugenio Guglielmi, "Petti ignudi, aquile e bandiere",

in Lucia Ronchetti (a cura di), *I Monumenti ai Caduti della Grande Guerra. Il censimento per la Provincia di Lecco*, Pietro Macchione Editore, Varese, 2014, p. 25.

20. Il progetto, denominato "Censimento e catalogazione dei monumenti ai caduti della Grande Guerra, lapidi, viali e parchi della rimembranza" è supportato dalle soprintendenze locali come parte integrante delle iniziative per il Centenario della Prima Guerra Mondiale. Il progetto intende raccogliere e mettere a disposizione nuovi materiali per la conoscenza e la valorizzazione di tali beni. Cfr. <http://iccd.beniculturali.it/index.php?it/428/progetto-grande-guerra-censimento-dei-monumenti-ai-caduti-della-prima-guerra-mondiale>; [http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSU\\_FE/caricaPercorsoTematicoPubblicato.action?id=2007&titoloPercorso=censimento%20dei%20monumenti%20ai%20caduti%20della%20prima%20guerra%20mondiale](http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/caricaPercorsoTematicoPubblicato.action?id=2007&titoloPercorso=censimento%20dei%20monumenti%20ai%20caduti%20della%20prima%20guerra%20mondiale) (consultati il 6/11/2017).

21. Collocata all'ingresso dello Stadio della Vittoria, ai piedi della statua è collocata la scritta «È L'ARATRO CHE TRACCIA IL SOLCO MA È LA SPADA CHE LO DIFENDE».

22. Vincenzo Pilotti (Marino del Tronto, 13 febbraio 1872 - Ascoli Piceno, 22 marzo 1956) studia architettura presso l'Istituto di Belle Arti di Roma ed entra in contatto con la pratica collaborando con Giuseppe Sacconi. A Firenze si iscrive all'Accademia di Belle Arti dove si laurea nel 1897. Dal 1900 insegna disegno prima nella Regia Scuola Tecnica di Caltagirone, poi ad Ascoli Piceno, dove nel 1906 è nominato ordinario. Successivamente insegna presso l'Università di Cagliari e, dal 1908, è impegnato presso l'Università di Pisa. Nel 1923, in collaborazione con Adolfo De Carolis, progetta l'aula magna dell'Università e per l'amico Giacomo Puccini disegna sia la residenza di Viareggio che la cappella funeraria a Torre del Lago. Nel 1914 ottiene il diploma di ingegnere architetto e l'abilitazione ufficiale alla professione, e infine, nel 1942, riceve il titolo di professore emerito. Fra i progetti principali si ricordano: i lavori di isolamento per il complesso di San Francesco ad Ascoli Piceno, i palazzi per il nuovo centro civico di Pescara (1927-1935), la casa Muzii di Teramo (1908), il palazzo Tarlazzi di Ascoli Piceno (1912), l'edificio scolastico "Speranza" di Grottammare (1910-1912) e il convitto nazionale e liceo ginnasio di Teramo (1934). Cfr. Ulisse Tramonti e Sergio Martellucci, (a cura di), *Vincenzo Pilotti (1872-1956). Città immaginata, città costruita*. Firenze, Alinea, 2003; Federico Bellini, "Dopo il Settecento. L'architettura ad Ascoli nel secolo borghese", in Loretta Mozzoni, Stefano Santini, (a cura di), *Tradizioni e regionalismi. Aspetti dell'eclittismo in Italia*, Liguori editore, Napoli, 2000; [http://www.pietredellamemoria.it/pietre/monumento-ai-](http://www.pietredellamemoria.it/pietre/monumento-ai-caduti-delle-due-guerre-mondiali-porto-san-giorgio-fm/)

[caduti-di-grottammare/](http://www.pietredellamemoria.it/pietre/monumento-ai-caduti-di-grottammare/) (consultati il 13/11/2017); <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=39514&RicProgetto=architetti> (consultato il 17/11/2017).

23. Per una ricostruzione degli eventi che hanno interessato il monumento arquatano, si veda Gabriele Lalli, *La Torre Civica di Arquata del Tronto*, Martintype, Colonnella, 2017, pp. 21-37. I documenti dell'Archivio Storico Comunale analizzati dall'A. sono rimasti a lungo sotto le macerie e solo recentemente sono stati recuperati ma al momento risultano fortemente compromessi.

24. Il Comitato locale per l'erezione del monumento ai caduti stabilisce l'indizione del bando nel marzo 1925, invitando a partecipare alcuni importanti artisti del panorama nazionale: Vincenzo Pilotti, Cesare Bazzani e Arcadio Ferrante. Il materiale relativo al progetto del Pilotti è conservato in: Archivio di Stato di Ascoli Piceno, *Archivio Vincenzo Pilotti - De Scilli, Committenza pubblica*, busta 2, fascicolo 27.

25. Nel carteggio tra Municipio di Arquata e l'architetto Pilotti si specifica che la spesa massima dell'opera completata non debba superare le £ 30.000. Cfr. Archivio di Stato di Ascoli Piceno, *Archivio Vincenzo Pilotti - De Scilli, Committenza pubblica*, busta 2, fascicolo 27.

26. La Rocca è dichiarata "Monumento Nazionale" a seguito del lavoro di catalogazione dell'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria. Si veda la *Relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti delle Marche e dell'Umbria*, Tipografia Guerrieri Guerra, Perugia, 1903, p. 513. La Rocca di Arquata fu sottoposta negli anni Venti ad un consistente intervento di restauro ricostruttivo, secondo le idee di Giuseppe Sacconi che aveva già restaurato numerose strutture fortificate delle Marche. Si veda Paola R. David, *Giuseppe Sacconi Architetto Restauratore (1854-1905)*, Gangemi, Roma, 1990, pp. 111-128.

27. La lettera di risposta del Sindaco, datata 5 giugno 1925, non contiene purtroppo la fotografia di cui si parla. Cfr. Archivio di Stato di Ascoli Piceno, *Archivio Vincenzo Pilotti - De Scilli, Committenza pubblica*, busta 2, fascicolo 27.

28. Le motivazioni sono contenute in una lettera che l'Amministrazione Comunale invia a Pilotti. Cfr. *Archivio di Stato di Ascoli Piceno, Archivio Vincenzo Pilotti - De Scilli, Committenza pubblica*, busta 2, fascicolo 27.

29. Cfr. Archivio di Stato di Ascoli Piceno, *Archivio Vincenzo Pilotti - De Scilli, Committenza pubblica*, busta 2, fascicolo 27.

30. Cfr. Archivio di Stato di Ascoli Piceno, *Archivio Vincenzo Pilotti - De Scilli, Committenza pubblica*, busta 2, fascicolo 27.

31. La lettera con la quale il Comune comunica a Pilotti il cambio di destinazione conteneva 3 fotografie della torre che purtroppo sono andate perdute. Cfr. Archivio di Stato di Ascoli Piceno, *Archivio Vincenzo Pilotti - De Scilli,*

*Committenza pubblica, busta 2, fascicolo 27.*

32. Erano queste delle associazioni di intellettuali, ma anche di semplici cittadini, che dopo il conflitto erano nate un po' in tutta Italia, commissionando in alcuni casi esse stesse le opere.

33. Cfr. Silvia Bignami, *"Strategie monumentali negli anni Trenta"*, in *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, Atti del seminario organizzato da Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Dipartimento dei Beni Culturali e Ambientali da Università degli Studi di Milano, São Paulo, 9-11 aprile 2013.

34. Eleonora Bairati, Anna Finocchi, *Arte in Italia. Lineamenti di storia e materiali di studio*, vol. 3, Loescher, Torino 1988, pp. 599-600.

35. Robert Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Roma, 1966, pp.38-39.

36. L'aquila, emblema dell'Impero Romano, è simbolo di vittoria ed anche di forza e temerarietà, una delle immagini più utilizzate dal Regime ed anche tra i più raffigurati nei monumenti ai caduti, insieme a vittorie alate, corone d'alloro, palme del martirio, lampade votive, leoni e cavalli. Cfr. Eugenio Guglielmi, *"Petti ignudi, aquile e bandiere"*, in Lucia Ronchetti (a cura di), *I Monumenti ai Caduti della Grande Guerra. Il censimento per la Provincia di Lecco*, Pietro Macchione Editore, Varese, 2014, p. 27.

37. Segue l'elenco dei caduti e la data di completamento dell'opera (MCMXXVIII ANNO VI).

38. Gabriele Lalli, *La Torre Civica di Arquata del Tronto*, Martintype, Colonnella, 2017, p. 36.

39. Archivio Storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche, Provincia di Ascoli Piceno, Comune di Arquata del Tronto, busta "Centro Storico", Fasc. "Torre Civica - piazza Umberto I", *Lavori di restauro e risanamento conservativo sulle facciate e rispetto degli elementi architettonici e decorativi della "Torre campanaria" comunale, Relazione tecnico illustrativa dell'intervento di restauro*, 1988.

40. Errico Vitale, (a cura di), Marsilio Ficino. *Teologia Platonica*, Bompiani, Milano, 2011.



## Il design dell'Orto sacro

### Holy Edible Landscape Design

L'“orto”, il luogo esatto che controlla il paesaggio, ha preservato il “lutto del territorio”, stabilendo relazioni. Un mosaico di piastrelle, spazi “senza soffitto”, paesaggi edibili, chiostri, giardini agricoli custoditi all'interno dei numerosi insediamenti ecclesiastici collegati da una rete di sentieri, disegnano il paesaggio sacro. Il contributo, approfondendo il tema del design dei giardini sacri di agricoltura presenti in Campania, da “L'Aranceto dei Gerolamini” ai giardini monacali dell'Eremo di Camaldoli a Napoli, descrive l'azione LANDesign® che ha avuto origine nell'orto-frutteto nell'Abazia la benedettina di San Lorenzo *ad septimum* ad Aversa, luogo di conoscenza e produzione culturale (prodotti agricoli e oggetti di design), sul sito di antiche sepolture. Il progetto è stato declinato in oltre 350 orti, posti all'interno di luoghi di cultura.

The “orto”, the exact place controlling the landscape, used to preserve the “grief of the territory”, encouraging relationships. A mosaic of tiles, “no ceiling” spaces, edible landscapes, cloisters, agricultural gardens held inside the numerous ecclesiastical settlements connected by a network of paths, designing the holy landscape. This paper, deepening the theme of the holy edible gardens design achieved in Campania, from “L'Aranceto dei Gerolamini” to the single-monk gardens of the Eremo of Camaldoli in Naples, describes the LANDesign action developed by the edible garden in the Abazia benedettina of San Lorenzo *ad septimum* in Aversa, place of both knowledge and cultural production (agricultural products and objects of design), designed and built on the site of ancient burials. The project has been achieved in more than 350 gardens.



Maria Dolores Morelli

Maria Dolores Morelli, insegna Design all'Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”. Responsabile scientifico con S. Martusciello del Progetto di Ricerca LANDesign®, vincitore di 8 premi internazionali e menzione speciale al Premio Internazionale Adi Compasso d'Oro 2015. Coordinatrice del Master Internazionale “Diaeta Mediterranea: LANDesign / aliment-azione. Autrice di monografie, articoli e papers.

Parole chiave: design, orto, paesaggi edibili, LANDesign, memoria

Keywords: design, orto, edible landscape, LANDesign, memory

L'orto", luogo esatto, conforme alla regola, tessera regolatrice del paesaggio, in passato ha preservato il "lutto del territorio" con cura, manutenzione, produzione, costruendo relazioni e favorendo processi di socializzazione. Un mosaico di tessere, spazi "senza soffitto", costituito da orti, chiostri, giardini di agricoltura contenuti nelle mura dei numerosi insediamenti ecclesiastici connessi da una rete di percorsi, disegnando e strutturando il paesaggio sacro campano. Il tema del design accurato, presente negli orti giardini sacri realizzati in numerose città campane, da "L'Aranceto dei Gerolamini" ai giardini monomastici dell'Eremo dei Camaldoli a Napoli, prelude alla descrizione del processo di LANDesign® dell'Orto dell'Abazia benedettina di San Lorenzo *ad septimum* ad Aversa, sede del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale, Università "Luigi Vanvitelli", spazio attuale di conoscenza e produzione culturale (prodotti agricoli e oggetti di design), di riscoperta della storia e delle tradizioni, progettato e realizzato sul luogo di antiche sepolture. L'azione di rinascita territoriale è stata, dal 2011 ad oggi, declinata in più di 350 spazi scolastici in Campania, trasformati in giardini di agricoltura.<sup>1</sup>

### I. Forme: orti e chiostri, tessere di mosaico

Giovedì, dopo l'ultima cena e prima dell'arresto, Gesù si ritirò con i discepoli in un podere coltivato. Come raccontano i vangeli sinottici, fu in questo luogo che Egli provò la più profonda angoscia, decidendo di affidarsi, in totale abbandono, alla volontà del Padre. L'orto degli Ulivi, si trova a oriente della valle del Cedron, all'incrocio del sentiero che sale al Dominus Flevit, occupando un'area di circa 1.200 mq.

Oggi una cancellata permette ai pellegrini di girare attorno ai secolari alberi di ulivo, proteggendoli dai numerosi visitatori (fig.1). Un orto è un quadrato, una tessera di mosaico, un luogo ordinato, nel significato etimologico della parola - giusto, esatto, conforme alla regola, alla norma - e, lo stesso logo del Convegno "Luoghi, forme e memorie del lutto nelle città contemporanee", è una tessera dorata regolare. (fig. 2) Una serie di spazi quadrati, regolati da una maglia regolare di tipo ippodamea, ha assunto il compito di stratificare e conservare la "memoria" culturale, paesaggistica dei luoghi "la sedimentazione millenaria della sacralità, a partire dalle arcaiche radici pagane, ha conferito all'ambiente naturale campano una organizzazione coerente con il rituale liturgico integrandosi con i valori architettonico-costruttivi ed economici; il luogo del caos primordiale è divenuto così un docile paesaggio antropizzato e la Natura il tessuto connettivo di un ordito variabile di elementi naturali e artificiale significativi, di segni che diventano flebili tracce e poi gradualmente scompaiono quando perdono l'originario valore simbolico (...)² Un'indagine minuziosa sui luoghi sacri della Campania ha confermato la presenza di una salda struttura che sosteneva la storia religiosa e civile della regione, e che contemporaneamente, il noto depauperamento degli organismi ecclesiastici causò la perdita o la trasformazione di gran parte di questo patrimonio architettonico ed ambientale, soprattutto in relazione al cambiamento d'uso. (fig. 3) L'interesse della ricerca è circoscritto soprattutto ad un tipo di giardino che acquisisce la sua dimensione sacra in qualità di spazio connesso al culto cristiano, divenendo così un luogo formalizzato rispondente ai



fig. 1 L'Orto degli ulivi, Getsemani, Gerusalemme

segni della sacralità religiosa. “La limitazione è stata definita e scelta con la consapevolezza di trattare in termini riduttivi un tema di grande complessità quale è quello del ‘sacro’, categoria priva di una definizione universale, irraggiungibile per le scienze storiche. Secondo una definizione convenzionale, che si limita ad individuarne la funzione, la connotazione del sacro qualifica tutto ciò che nelle varie culture si vuole immutabile e sottratto al divenire storico e l’idea del giardino merita appunto questa qualificazione perché è espressione assoluta ed eterna, (...) disposizione spaziale in cui l’uomo depone, come in una struttura, la propria relazione con la natura”<sup>3</sup>. L’aspirazione dell’uomo alla ricerca di un luogo ameno, dove la natura è estremamente benevola è riscontrabile fin dall’antichità, dalla cultura ebraico cristiana, nel libro sacro della Genesi, o nelle altre religioni orientali. “L’evocazione del paesaggio ideale irraggiungibile è comune d’altra parte anche alla tradizione culturale greco-romana e autori come Esiodo, Platone, Omero, Pindaro, Orazio, Virgilio contribuiscono alla sua affermazione letterale con la divulgazione del mito dell’età aurea. Ovvero della felice era primigenia della storia dell’uomo nelle Isole dei Beati, nelle Isole Fortunate, nei Campi Elisi, dimora eterna dei defunti, e nel giardino di Alcinoò, luogo ameno per i vivi. Nella omerica descrizione di quest’ultimo, in particolare nelle immagini del recinto cui corre tutt’intorno una siepe e delle aiole ordinate d’ogni ortaggio si riconoscono i primordi del governo della Natura da parte dell’uomo (...)”<sup>4</sup>.

Il giardino sacro per eccellenza era un giardino regolare, ordinato intorno ad un centro di valore simbolico, disegnato nel rispetto del significato simbolico e



fig. 2 Museo TAMO, Ravenna, Complesso di San Nicolò, Ravenna



religioso. Eppure nei primi scrittori cristiani il “Paradiso” è declinato soprattutto secondo le forme dettate da una visione naturalistica con prati sempre in fiore e rose senza spine con una varietà sempre mutevole di profumi e di colori. Solo più tardi Prudenzio (V secolo d. C.) e Tertulliano (VI secolo d. C.) ne focalizzano gli attributi formali con maggiore ossequio alla Genesi insistendo sulla fontana centrale e sulla divisione dei quattro fiumi che partono da essa.<sup>5</sup> L'ordine e la simmetria sono connaturati alla conformazione di questo luogo primigenio proprio perché esso è lo spazio che esprime emblematicamente l'obbedienza alle Leggi: “è la osservanza esatta di tutte queste regole – ammonisce san Benedetto – che forma l'ordine e la bellezza del mondo e delle parti che lo compongono siccome la trasgressione delle medesime vi cagiona tutto il disordine e tutti i difetti”.<sup>6</sup> Nel giardino di Eden sono impresse dunque le regole divine ma d'altronde “quando Dio creò il mondo e tutto ciò che lo compone ed abbellisce, non gli diede fors'egli delle Regole? Il nostro sapientissimo Creatore aveva scolpite nell'anime dell'uomo innocente le sue principali leggi, imprimendovi la immagine della sua faccia. Egli vi aveva scolpite le Regole di tutte le scienze e di tutte le arti”.<sup>7</sup> Dall'ordine soprannaturale dell'archetipo si passa con coerenza a quello reale ma metaforico del giardino monastico, che nelle sue espressioni più significative, traduce materialmente i dettami del modello divino. Il disegno e la realizzazione del chiostro, spazio formalizzato, pur esso espressione di una legge, nasce non a caso dopo la Scrittura delle Regole di vita monastica, in particolare quella di San Benedetto, che ha ideato una organizzazione sociale ed economica della comunità alla quale corrisponde

una riconoscibile organizzazione spaziale. (fig. 4) “Il chiostro ne è uno degli spazi più significativi ed è per questo che nei dizionari del culto cristiano, fino all'Ottocento, il monastero o il convento vengono denominati semplicemente chiostro e quell'ultimo a sua volta luogo regolare. Il chiostro, in primis, e gli altri spazi di vita comune, tra i quali, anche tra gli e i giardini posti nel recinto della struttura monastica o conventuale, rappresentano l'appagamento di un antichissimo anelito alla comunanza spirituale e corporale già diffusa tra gli anacoreti del primo monachesimo”.<sup>8</sup>

## II. Luoghi: il design del paesaggio sacro campano

Questo mosaico di tessere: orti, chiostri, giardini di agricoltura colorava e strutturava il paesaggio sacro campano. Il primo monachesimo conseguente alla ufficializzazione costantiniana del culto fece immettere una moltitudine di pellegrini nel territorio, alla ricerca della preghiera in solitudine. È difficile oggi ritrovare nei superstiti episodi campani le condizioni ambientali originarie, ma è sufficiente accedervi per percepire l'intatta atmosfera mistica (ad esempi a Cerreto Sannita la grotta eremitica di San Michele, a Calvi vecchia nella grotta dei Santi etc.). Da questo primi esempi di rifugi spirituali naturalistici ha avuto origine l'evoluzione del paesaggio sacro cristiano stratificandosi con una struttura composta da episodi architettonici e percorsi che li connettevano, molte volte innestatisi su primi antichi insediamenti cristiani a loro volta stratificati su preesistenti fabbriche pagane. La razionale organizzazione sociale, economica e architettonica di Montecassino divenne il modello d'insediamento religioso anche nel territorio



fig. 3 Giulio Santillo, *Libro delle piante e dei possedimenti del venerabile Mon.ro della SS.ma Ann.ta di DuraZZano nel MDCCXX*, li Rosci, Napoli, Archivio di Stato

campano. Tra gli esempi ricordiamo l'Abazia di San Vincenzo al Volturno, fondata nel 684, divenuta la seconda signoria monastica del Mezzogiorno; quella di S. Maria di Montevergine, di S. Angelo dei Lombardi, di S. Lorenzo *ad septimum* ad Aversa. "L'universo governato dal monaco benedettino comprendeva il paesaggio esterno al monastero, ordinato dal duro lavoro quotidiano, ma anche il microcosmo custodito all'interno del recinto sacro, nel quale il lavoro sereno e silenzioso del religioso era l'artefice di un ordine morale formale espresso emblematicamente nel chiostro".<sup>9</sup> A Napoli invece le due città fuse in un'unica entità amministrativa, la Napoli sacra e quella profana, si confrontarono per secoli fino al proliferare degli edifici religiosi nel XVI che determinò l'attuale assetto urbanistico. In epoca medioevale vi era ancora un equilibrato rapporto tra paesaggio religioso esteso oltre la collina e quello propriamente urbano. La nota accelerazione data all'edilizia religiosa agli angioini è fotografata dalla tavola Strozzi. (fig. 5): da una parte vi era la massiccia edificazione di chiese e conventi all'interno delle mura dove il giardino d'agricoltura e il chiostro fungevano da elementi di unione tra città sacra e profana, anche per i loro prodotti (per esempio il chiostro grande dei Gerolamini era detto l'Aranceto o l'indelebile toponimo dei cetrangoli si adduceva alla produzione degli stessi nel Complesso di S. Caterina a Formiello), dall'altra sono evidenti le aree verdi del Belforte angioino e l'adiacente Certosa di San Martino, realizzata a partire dal 1325 per iniziativa di Carlo figlio di Roberto d'Angiò. Una presenza più silenziosa ed occulta era data dall'Eremo dei Camaldoli che caratterizza il design del territorio con i suoi orti monomastici.

### III. Memorie: LANDesign, l'Orto di San Lorenzo

Il paesaggio è dato dalla successione di singoli frammenti che insieme danno vita a un racconto collettivo sul territorio attraverso la memoria, comprendendo oltre ai colori, rumori e odori anche il sentimento del tempo. In questo viaggio, nell'antico territorio campano, ritorniamo in provincia, ad Aversa, dove nell'Abazia benedettina di San Lorenzo *ad septimum* sede del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale dell'Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" è stato, dal 2011, progettato e realizzato un orto-frutteto sul luogo di antiche sepolture. Un'azione di design (LANDesign) per liberarsi dal lutto del territorio "dalla perdita di una cosa che ci sta molto a cuore, alla quale siamo molto affezionati" la nostra terra. (fig. 6) Il Complesso abaziale di San Lorenzo *ad septimum* costituiva un luogo di insediamento importante nell'organizzazione del territorio già prima dell'avvento normanno. In epoca romana esisteva una *statio* o una *mansio*, sorta sulla via consolare romana che da Capua conduceva a Cuma. Le campagne di scavo condotte a partire dal 1986, testimoniavano che già in età romana il luogo possedeva un ruolo strategico. Non è da scartare l'ipotesi che alla fine del VII secolo d.C. alle costruzioni di epoca romana si sostituì un piccolo edificio legato al culto cristiano. Gli scavi condotti all'esterno della chiesa di San Lorenzo, hanno permesso anche di documentare un tratto dell'antica via Campana, il cui tracciato esistente almeno dal IV sec. A.C. ben noto da Capua a Teverola, non era stato mai documentato nel tratto aversano. La strada era stata pavimentata dall'imperatore Vespasiano e restaurata da Antonino Pio e riprendeva un percorso più antico, divergendo



fig. 4 Chiostro di S. Giuseppe dei Ruffi, Napoli, 1611



rispetto all'orientamento della centuriazione dell'Ager Campanus. Lo sfruttamento della via Consolare campana, il cui uso è attestato almeno fino al VII sec. D.C. e la posizione strategica nel territorio dell'originale *statio* romana, favorì l'insediamento di una comunità cristiana *ad septimum*, con peculiari elementi di continuità che caratterizzano tutta l'area campana. Durante il Medioevo l'area versava in stato di abbandono e di impoverimento. In particolare la fondazione della nuova cella aversana appartiene al fenomeno di nascita di piccoli complessi monastici posti a controllo della viabilità minore. Fonti normanne testimoniano l'esistenza della via Campana come tratto stradale ancora in uso fino al XII secolo, ma il ritrovamento di strutture sepolcrali che si sovrappongono ai tratti superstiti della strada romana indicano che l'antica via dei mercanti romani era stata abbandonata e utilizzata come *coemeterium* dal VII-VIII secolo fino al XIII secolo<sup>10</sup>. (fig. 7) L'Abazia di San Lorenzo *ad septimum* è un edificio tipologicamente articolato "si può ipotizzare che nei primi decenni dell'XI secolo si sia organizzata una struttura abaziale, sorta in relazione alla chiesa che, in origine, presentava un impianto comune alle chiese campane di filiazione cassinese-desideriana, a schema basilicale con tre navate. Nel 1043 è attestata l'esistenza di una chiesa di San Lorenzo (...) il monastero di S. Lorenzo e i suoi abati vengono, invece, ricordati in un documento del 1054, anche se all'autenticità della fonte gli studiosi hanno avanzato non pochi dubbi (...) la chiesa originaria venne ampliata già alla fine dell'XI secolo"<sup>11</sup>. Con la dinastia angioina il sistema dei collegamenti stradali mutò direzione e la strada romana in corrispondenza del cenobio aversano perse il suo



fig. 5 Francesco Rosselli (?), *Tavola Strozzi*, dipinto olio su tavola, 1472, Museo nazionale di San Martino di Napoli



valore territoriale. Durante il terremoto del 1456 l'intera struttura subì danni rilevanti, crollò il campanile, l'originario chiostro medioevale e il transetto dell'abazia normanna. Il monastero fu abbandonato dagli inizi del XVI secolo, quando venne aggregato alla congregazione cassinese. In questo periodo cominciarono i lavori di ristrutturazione del complesso monastico e proseguirono fino agli inizi del XIX secolo: la chiesa venne ampliata, fu costruito il nuovo campanile, il chiostro minore in epoca rinascimentale e il chiostro maggiore seicentesco, il refettorio, il quarto dell'abate, il giardino di clausura. Agli inizi del 700, per rispondere alle esigenze della comunità monastica, nella zona di clausura vennero realizzati nuovi dormitori con la costruzione di una piccola struttura posta tra il refettorio e il braccio meridionale del chiostro. Alla fine del XVIII secolo, in seguito alle lesioni apparse nel braccio annesso al chiostro maggiore destinato a ospitare le celle conventuali, venne richiesta una perizia all'architetto Ferdinando Fuga il quale propose di consolidare gli ambienti preesistenti e di realizzare un nuovo contrafforte strutturale costruendo un nuovo edificio ad occidente con gli ambienti degli abati ed una grandiosa scala. Con il progetto di Fuga fu realizzata una cortina che chiuse ad occidente l'insula conventuale con gli ambienti degli abati ed una grandiosa scala. L'insula monastica presentava, a quell'epoca, una conformazione simile a quella attuale articolata intorno a tre principali struttura spaziali: la chiesa con il giardino ad oriente, il chiostro maggiore con il giardino di clausura, gli appartamenti dell'abate con il giardino annesso. I lavori proseguirono fino al 1797 anche dopo la morte



fig. 6 Orto di S. Lorenzo, Abazia di S. Lorenzo ad septimum, Aversa, 2011

dell'architetto, avvenuta nel 1782. Con la costruzione del nuovo edificio venne organizzato anche il giardino dell'abate, recintato da un basso muro esterno con un vano d'ingresso ad arco, costruito dal 1777 in sostituzione di una preesistente siepe che seguiva l'originario percorso della via Campana, nel tratto corrispondente all'attuale giardino cintato da mura. Alla fine del XVIII secolo anche le ultime tracce dell'antica strada romana andarono perdute e completamente incorporate nella nuova insula monastica, oggi l'antico tracciato della strada romana è stato messo in luce dal Gruppo di Progetto LANDesign® segnalato da una siepe di rosmarino. Il Progetto di Ricerca applicata LANDesign® ha messo in campo un sistema di strategie di rigenerazione di parti di città e sistemi urbani finalizzato al recupero, alla rigenerazione e al riuso. (fig. 8) LANDesign® è impegnato dal 2010 nel recupero di aree esterne abbandonate all'incuria riconvertite in orti urbani o giardini d'agricoltura ubicate in strutture scolastiche, per diffondere la cultura del territorio, la sua rigenerazione e le sue tradizioni in risposta alla nota MIUR "Linee guida per l'educazione alimentare nella scuola italiana" (n° 7853 del 14/10/11) e alla Legge Regionale n.6 del 30 marzo 2012 "Riconoscimento della Dieta Mediterranea", patrimonio culturale immateriale dell'UNESCO, avendo come fine il miglioramento delle condizioni ambientali, sociali e culturali ed economiche degli spazi antropizzati incrementando la qualità della vita e la trasformazione del patrimonio edilizio esistente. LANDesign® è un processo virtuoso che parte dal recupero dello spazio esterno abbandonato dell'Abazia di San Lorenzo di Aversa e la riconversione in un orto/frutteto, e si è

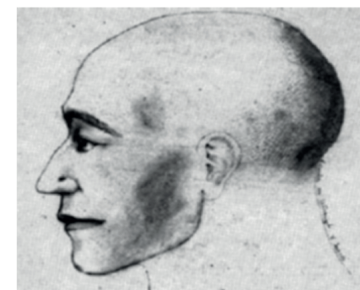
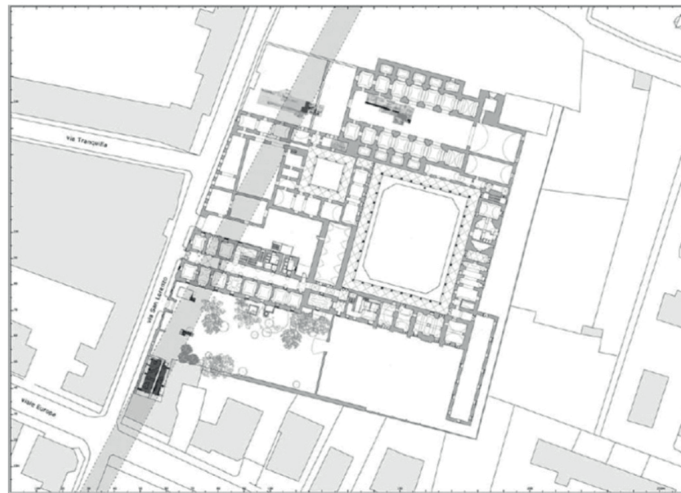


fig. 7 Abazia di S. Lorenzo ad septimum, Aversa planimetrie storiche e ritrovamenti (VIII-XX sec.)



ramificato fino ad oggi con attività *intra moenia* - apertura a tutte le scuole di ordine e grado alle visite, alla partecipazione creativa e alla conoscenza sensoriale dell'Orto di San Lorenzo ad Aversa con laboratori didattico esplorativi strutturati per fasce d'età e temi-obiettivi ed attività *extra moenia* - attivazione di una spirale virtuosa affinché l'Orto possa radicarsi nelle città, donarsi al territorio e rappresentare una buona pratica da declinare nei vuoti dei plessi scolastici: gli "orti corti" realizzati attraverso la partecipazione di gruppi eterogenei (docenti universitari + dirigenti e docenti scolastici + studenti universitari + allievi delle scuole di ogni ordine e grado+famiglie+aziende+comuni, etc.) a Concorsi Nazionali rivolti alle scuole di ogni ordine e grado. LANDesign® è nel 2017 tra i vincitori dell' XI edizione Concorso "Regoliamoci!" ECOcentrico! L'ambiente è la nostra casa" promosso da "Libera - Associazione nomi e numeri contro le Mafie e dal MIUR, nel 2015 ha ottenuto la MENZIONE Design for Food and Local Heritage \_ PREMIO ADI COMPASSO D'ORO INTERNATIONAL AWARDS, il riconoscimento "Università per Expo 2015" e già nel 2014 il "Progetto Scuola Expo 2015", la menzione speciale del MiBACT, il III posto al Concorso "ARS " Fondazione Italiana Accenture; nel 2011 il Premio "OSCAR GREEN" Coldiretti; dal 2013 per promuovere la filiera progettuale partecipata e condivisa UNIVERSITA'-SCUOLA-AZIENDE-ENTI, ha stipulato un Protocollo d'intesa con il MIUR Campania al quale hanno aderito circa 350 scuole: i consumatori diventano co-produttori (per dirlo con Carlo Petrini) e co-progettisti. I risultati raggiunti dal 2011 ad oggi evidenziano: la partecipazione di 1790 studenti universitari; l'adesione



fig. 8 LANDesign (Responsabili scientifici S. Martusciello, M.D. Morelli)  
*Cultivare in Facoltà*, Recupero dell'Orto frutteto, Aversa, 2010



di 420 scuole di ogni ordine e grado con 18.000 alunni coinvolti in 450 laboratori, 20.000 partecipanti al recupero di spazi abbandonati nelle scuole; 350 spazi scolastici riconvertiti in ORTI CORTI per 280.000 mq; recuperati; 980 giorni dedicati al progetto educativo, 650 prototipi di social design. Le scuole partecipanti al Progetto sono localizzate in contesti urbani differenti, dalle aree periferiche a quelle industriali dismesse, fino alla localizzazione all'interno dei tessuti storici. (fig. 9) Un rilevante patrimonio immobiliare da recuperare e valorizzare al fine di ridurre il consumo di territorio in contrapposizione alla cultura dell'espansione degli spazi costruiti per riflettere, condividere, disegnare, fare, divulgare il patrimonio di risorse di uomini e cose, vera azione di LANDesign®: Local, perché il progetto affonda le proprie radici nel luogo, nella terra di riferimento nella quale, con la quale e dalla quale estrarre tracce per il suo ridisegno; Area, suolo inteso come bene comune, limitato non rinnovabile che si vede, si tocca, si ascolta, si gusta, si percepisce; Network, rete di incontri, di stimoli reali di persone che condividono un percorso del fare partendo dalla propria terra per promuovere i risultati raggiunti attivando coproduzione: le aree degradate della città diventano risorse, materie prime per rigenerare i luoghi con orti/ frutteti restituendo al territorio il plus-valore etico ed estetico, coprogettando prodotti che rispondono ai 6 requisiti: funzione, forma, fattibilità, economia, ecologia ed empatia.

Il progetto, nasce dalla naturalità del segno, dall'osservazione e dalla catalogazione di tutto quello che è ottenibile dal mondo naturale, dando vita ad un processo di conoscenza e di ri-scoperta della storia e di un uso consapevole delle tecniche agricole. Il fine



fig. 9 LANDesign, Attività intra-moenia, 2011-2017

è restituire ai bambini, alle famiglie e agli abitanti del luogo un'area esterna abbandonata e trasformata in un giardino di agricoltura per ricostruire "un luogo di memoria che ha che fare con l'educazione". L'approfondimento del tema della salvaguardia del paesaggio e della sostenibilità ambientale costituisce un altro punto di vista del progetto realizzato e svolto in comunione con gli studenti di Design, i quali dopo aver effettuato una ricerca degli oggetti in disuso, trovati in loco, avendoli scomposti e studiati, conferiscono loro, attraverso necessarie modifiche, una nuova funzione. Tra i 650 prototipi realizzati, i quali non solo rispondono alle reali esigenze dei futuri utilizzatori, che sono anche i cooprogettisti, ma rappresentano materialmente la quantità dei mq recuperati in ogni scuola, si vuol ricordare una tovaglia lunga 40 metri composta dagli scarti di tessuto proveniente da Aziende campane. La tovaglia battezzata *Mappina*, evocando l'antico significato della parola nel dialetto napoletano, ancora una volta è un mosaico di tessere che raccontano memorie (fig. 10).

Note:

1. Il Progetto di ricerca applicata LANDesign® (Responsabili scientifici Prof. Arch. Sabina Martusciello, Prof. Arch. Maria Dolores Morelli) ha istituito dal 2010 la filiera virtuosa Università, Scuola, Famiglia, Aziende, Enti.
2. Maria Luisa Margiotta *Il giardino sacro. Chiostri e giardini della Campania*, Electa Napoli, 2000, pag. 9
3. Idem nota 2, pag. 10



fig. 10 LANDesign, Mappina, con M. Coppola, E. Carbone, S. Miranda, M. Ranieri, 2012

4. Idem nota 2, pag. 11
5. Idem nota 2, pag. 12
6. G. Mege, *Commentario sopra la Regola di San Benedetto*, Venezia, 1740
7. Idem nota 6
8. Idem nota 2, pag. 13
9. Idem nota 2, pag. 23
10. Cfr. M. D. Morelli, *Lab Land. Il disegno del luogo*, in S. Martusciello, *LANDesign*, La Fabbrica della conoscenza n° 29, La scuola di Pitagora editrice, Napoli, 2012, pagg. 46-52
11. idem nota <sup>9</sup>

*Bibliografia:*

Renato De Fusco, *Storia del design*, 1985 (I edizione)  
Francesco Cellini, *Disegnare un albero*, in Cellini F., Sabella V., *Sull'arte dei giardini*. Raccolta di saggi critici e lezioni, Flaccovio Editore, Palermo, 1998  
Maria Luisa Margiotta, *Il giardino sacro. Chiostri e giardini della Campania*, Electa Napoli, 2000  
Maria Luisa Margiotta, Pasquale Belfiore, *Giardini storici napoletani*, Electa Napoli, 2000  
Luigia Melillo Faenza, Danila Jacazzi, Pasquale Argenziano, *Il sito di San Lorenzo ad Septimum sulla via Campana. Permanenze sincroniche e modificazioni diacroniche*, Atti del Vi Forum "Le vie dei Mercanti", La Scuola di Pitagora editrice, Napoli, 2008  
Maria Dolores Morelli, *Design mediterraneo*, La Fabbrica della conoscenza, La Scuola di Pitagora editrice, Napoli, vol. 30, 2012  
Sabina Martusciello, *LANDesign, La Fabbrica della conoscenza n° 29*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli, 2012  
Sabina Martusciello, Maria Dolores Morelli, *Semidesign, La fabbrica della conoscenza n° 64*, La Scuola di Pitagora, Napoli, 2016

*Sitografia:*

[www.getsemani-it.custodia.org/default.asp?id=5600](http://www.getsemani-it.custodia.org/default.asp?id=5600)  
[www.tamoravenna.it](http://www.tamoravenna.it)





Nicola Rivelli

Laureato in Ingegneria Edile Architettura a Bologna nel 2017. Nell'ambito del corso di studi inizia ad interessarsi di architettura funeraria partecipando nel 2013 al Workshop Tanato Space sulla progettazione di case funerarie in Italia. Il percorso di ricerca continua fino alla laurea con una tesi sull'architettura dell'addio nel territorio emiliano-romagnolo.

## Architettura dell'addio. Progetto di una casa funeraria per la città di Bologna

### Farewell Architecture. A Funeral Home for Bologna

Il tema architettonico della casa funeraria in Italia è piuttosto recente: il primo edificio è stato realizzato a Milano nel 2006. La novità della materia e la mancanza di una tradizione tipologica hanno favorito nei successivi dieci anni la costruzione di edifici dall'incerto programma funzionale e compositivo. Ancora oggi si è ben lontani dalla definizione di una tipologia architettonica precisa, ma si è sempre più consapevoli che l'attenzione progettuale debba focalizzarsi su alcuni elementi principali quali i percorsi e gli spazi di soglia, che permettono l'avvicinamento graduale del dolente verso la meta dell'ultimo saluto. Con il progetto di recupero in casa funeraria della Chiesa di Sant'Apollinare in Ronco, presso Bologna, si intende proporre una architettura per il commiato capace di sottolineare l'aspetto universale del momento dell'ultimo saluto attraverso precise scelte progettuali.

The architectural topic of funeral home in Italy is quite recent: the first building was realized in Milan during 2006. The singularity of the subject and the lack of a typological tradition have encouraged during last ten years the construction of some buildings with an unclear, functional and architectural, programme. Also today we are very far to define a clear compositional typology, but we are more and more conscious about the importance to focalize attention toward some main elements, like paths and connection areas, which allow people to approach gradually the final goal of the last greeting. The project about the refurbishment of the Sant'Apollinare in Ronco church, nearby Bologna, into a funeral home, wants to underline the universal nature of the last greeting moment through specific design choices.

Parole chiave: casa funeraria; addio; Bologna; funerario; architettura

Keywords: funeralhome; farewell; Bologna; funerary; architecture

## I. Nuove esigenze, nuovi spazi

L'improvvisa apparizione una decina di anni fa in Italia di strutture specifiche per l'accogliimento del rito dell'ultimo saluto rappresenta il segno di un cambiamento sociale nel Paese. Questa nuova architettura nasce da nuove precise esigenze e il progettista si trova di fronte alla necessità di raccogliere questi input per trasformarli in output, ossia in forma costruita.

Un compito, questo, non da poco, dato che non esistono modelli precostituiti sul tema, ossia non risulta presente nella storia e nella tradizione italiana una tipologia edilizia ben precisa a cui appigliarsi.

Che cos'è una casa funeraria? Una possibile definizione potrebbe essere quella che la descrive come un luogo atto ad accogliere la salma, prima che venga sepolta o cremata, affinché possa essere garantito il rito dell'ultimo saluto (del commiato) da parte dei dolenti. Si tratta, dunque, di architetture deputate ad accogliere al loro interno tutti gli adempimenti direttamente connessi a un decesso, dal momento in cui si è verificata la scomparsa dell'individuo, al momento in cui il defunto parte per la destinazione finale, sia essa rappresentata da un cimitero o da un forno crematorio.

L'idea della casa funeraria non nasce in Europa, ma è recepita dal modello americano: «Negli Stati Uniti si è immaginato di deporre il corpo in un luogo neutro, che non sia né l'ospedale anonimo né la casa troppo personale, cioè nel *funeral home*, presso una *specie di albergatore specializzato nell'ospitare i morti*, il *funeral director*.»<sup>1</sup>

Per questa ragione la prima casa funeraria costruita in Italia, a Milano, nel 2006, dichiara esplicitamente il



fig.1 Una casa funeraria visitata a Osimo nella regione Marche

modello d'oltreoceano già nel nome della struttura. Tuttavia, più che l'organizzazione all'americana appare interessante comprendere le funzioni ospitate dalla nuova architettura, in modo da estrapolare le caratteristiche della società che le riflette. Nei giornali del tempo si parla di possibilità di svolgere cerimonie laiche e di differenti religioni, di possibilità di accogliere amici e parenti in ambienti adeguati. Tutto questo riflette alcune esigenze dei cittadini milanesi che sono considerate come importanti e non più procrastinabili. Esigenze che non riguardano solo pochi gruppi di persone, ma una vera e propria maggioranza, per la quale risulta poco tollerabile l'ambiente opprimente delle camere ardenti ospedaliere all'interno degli obitori.

Si possono allora riassumere alcune istanze che hanno permesso il diffondersi di questa nuova tipologia architettonica in Italia:

- luoghi tradizionali ora inadeguati per la ritualità funebre;
- multiculturalità
- secolarizzazione.

Osservando i primi risultati attraverso la visita di alcune strutture italiane si percepisce una certa difficoltà nel raggiungere l'obiettivo (fig. 1) (fig. 2). Sia dal punto di vista del programma funzionale che da quello compositivo queste architetture appaiono ancora acerbe nella definizione degli spazi.

Il rifiuto del pubblico verso l'architettura dell'obitorio, luogo collettivo e legato ad una concezione tecnico-scientifica che mal si addice alla sacralità dell'ultimo saluto, è stata immediatamente colta dalle imprese del settore funerario come l'occasione per realizzare nuovi spazi sulla matrice delle *funeral homes* americane.



fig.2 Una casa funeraria visitata a Castelfidardo nella regione Marche.



Tuttavia, tale modello fondato sul susseguirsi di spazi chiusi caratterizzati da un impianto decorativo o scenografico il più possibile personalizzabile, può risultare riduttivo nel contesto italiano. Questo aspetto per cui il contenitore si dovrebbe adeguare al contenuto rappresenta un primo punto di debolezza che caratterizza alcune delle recenti camere ardenti costruite in Italia, assimilandole più alle camere di una struttura alberghiera che a veri e propri spazi sacri. L'attenzione si focalizza su elementi mobili quali gli arredi, o variabili, quali il colore delle pareti o della tappezzeria, soggetti alla volubilità del gusto e delle mode attuali. Tuttavia, la flessibilità di questi elementi non potrà mai rappresentare pienamente il defunto in qualità di individuo, il quale si ritrova in un luogo altro da quello a lui caro in vita, a differenza di ciò che accadeva in passato quando la veglia funebre era ospitata in casa. Il risultato è la replica di uno spazio che non può essere replicato, una sorta di non luogo della vita di quel particolare defunto, e di qualsiasi altro, pensato come individuo. (fig.3)

Appare più interessante, invece, la via progettuale che fa dell'uso di alcuni elementi archetipici dell'architettura il punto di forza per riflettere sulla sacralità dell'uomo pensato nella sua essenza metafisica. L'individualità della morte può dunque essere accolta in uno spazio dal carattere universale, capace di celebrare il momento dell'addio attraverso un linguaggio simbolico. In tal senso scelte progettuali semplici, ma accurate, possono davvero creare un senso profondo di sacralità capace di guidare il dolente verso il difficile cammino dell'elaborazione del lutto.<sup>2</sup>

Questa strada, che ancor oggi, ad una decina di anni dalla nascita della prima casa funeraria in Italia,

appare poco percorsa, rimane ricca di interesse come ambito di riflessione e sperimentazione: di qui nasce l'idea della progettazione di un edificio con queste caratteristiche nell'area bolognese.

## II. Una chiesa in rovina: area di progetto

La città metropolitana di Bologna si espande tutt'intorno al grande centro storico verso la pianura padana. Il comune di Castel Maggiore, dove è situata l'area di progetto, si colloca proprio in questa fascia metropolitana tra la città e la campagna, lungo la direttrice verso Ferrara.

Il luogo, compreso in un raggio di 8 chilometri dal centro storico della città felsinea, risulta particolarmente interessante grazie alla facilità di accesso dalle principali vie di comunicazione carrabili (autostrada A13 Bologna-Padova – tangenziale – ciclabile lungo Navile), ferroviarie (tratta Bologna-Padova), aeroportuali (aeroporto G. Marconi). (fig.4)

L'area di intervento si colloca in una zona di confine tra la campagna e la città, dove da un lato i quartieri periferici di Bologna si espandono verso la pianura, mentre dall'altro la cittadina di Castel Maggiore continua a svilupparsi lungo l'asse ferroviario. La chiesetta di Sant'Apollinare in Ronco si colloca proprio all'interno di questo cuneo di campagna che tenta di resistere alle spinte del cemento sia da nord che da sud.

Questo carattere di frontiera che assume il territorio intorno a Strada del Ronco è percepibile anche dalla grande eterogeneità degli edifici presenti: da una parte insistono nell'area alcune presenze architettoniche di rilievo come Villa Salina e Villa Zarri, con i loro parchi storici annessi, simbolo ancora oggi di un ricco passato

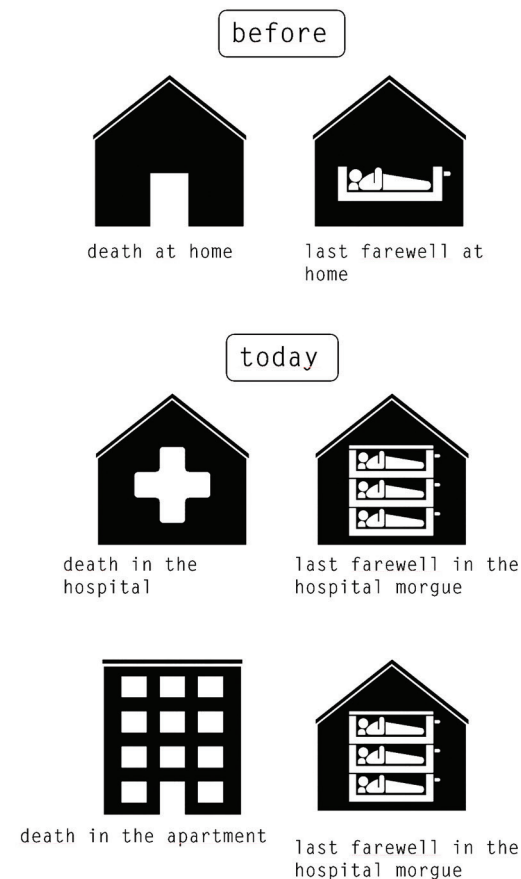


fig.3 Prima: la morte avveniva in casa e l'ultimo saluto avveniva nella stanza del defunto, circondati dai propri cari e dalle proprie cose. Oggi: il decesso avviene in ospedale e per ragioni sociali e legate alle norme d'igiene l'ultimo saluto avviene nelle camere ardenti ospedaliere oppure all'interno delle case funerarie.

del luogo, dall'altra si trovano tutt'intorno ampi quartieri di nuova realizzazione, vaste aree industriali e centri commerciali.

Questo caos urbanistico si unisce alla presenza di una viabilità ad alto scorrimento caratterizzata da un traffico intenso verso la città che genera delle delimitazioni marcate tra le aree a differenti destinazioni d'uso. Il territorio, pertanto, appare ora come luogo di transito, vissuto per lo più attraverso i finestrini delle auto che scorrono sulle grandi circonvallazioni tra un punto ed un altro della zona periurbana. Ciononostante il potenziale di quiete offerto dall'apertura verso la campagna è ancora percepibile nei grandi viali di farnie e pioppi cipressini rimasti intatti al di là dell'avanzare dello sviluppo industriale.

La storia di Sant'Apollinare in Ronco, luogo un tempo sacro ed ora abbandonato e dimenticato, è la stessa di tanti altri edifici delle zone periurbane italiane che necessitano di essere recuperati: chiese, conventi, abbazie che con l'avanzare della secolarizzazione sono stati dimenticati e lasciati con incuria al proprio destino. Questo patrimonio silenzioso è sicuramente una risorsa che non può essere trascurata per cui, con una certa urgenza, occorrono soluzioni capaci di poter dare una nuova vita a questi edifici di valore. Di qui l'idea di un possibile recupero dell'edificio in casa funeraria: un luogo un tempo sacro, legato ad una precisa fede religiosa, che recupera quella sacralità, ma in maniera laica, aprendo le proprie porte a chiunque voglia celebrare l'addio del proprio caro estinto a prescindere dal credo religioso.

Il complesso architettonico di Sant'Apollinare in Ronco versa oggi in condizioni di fortissimo degrado con vaste porzioni già crollate ed altre pericolanti. (fig. 5)



fig.4 L'area di progetto nel comune di Castel Maggiore nella zona chiamata Ronco.

Gli immobili sono stati abbandonati definitivamente negli anni '70 e successivamente non è stata più fatta alcuna manutenzione, per cui il degrado è aumentato con il passare degli anni a causa dell'esposizione agli agenti atmosferici. Attraverso la ricerca storica è possibile ricostruire le varie fasi di sviluppo del complesso, nato nel 1458 come semplice volume rettangolare con canonica affiancata e torre campanaria a base quadrata.<sup>3</sup> La stratificazione è poi proseguita nel corso dei secoli fino alla configurazione planimetrica attuale, caratterizzata da una composizione a *corte aperta*, come tipico del contesto agricolo rurale della pianura bolognese, con annessi un tempo adibiti a stalle, porcili e magazzini accessori alle attività agricole. Un modellino ligneo conservato presso l'Istituto Diocesano per il Sostentamento del Clero di Bologna permette di ricostruire la volumetria dell'edificio come appariva nel 1897.

### III. Il carattere del rudere: quel che resta

Dopo decenni di incurie il complesso di Sant'Apollinare in Ronco è stato ridotto, a causa della continua esposizione alle intemperie, allo stato di rudere. Con questo termine si intende una particolare tipologia di manufatto architettonico con un carattere ben preciso: *'Non si tratta di pura materia informe, abbandonata ai margini della realtà moderna, bensì una nuova forma ed immagine che, pur nella sua frammentarietà ed incompletezza, risulta assolutamente significativa, intellegibile e carica di valori storici, pluristratificati ed interpretabili, manifestandosi come un'opera d'arte da cui trarre insegnamento e, necessariamente, da preservare, con il minimo di alterazioni possibili, per garantire la futura interpretazione'*<sup>4</sup>

Si viene a delineare un tema complesso nella ricerca di un equilibrio tra ciò che era, ciò che è e ciò che sarà. Il rudere deve essere 'salvato', ma anche 'rispettato' e dunque non può essere semplicemente ricostruito nelle sue parti mancanti. L'opera in rovina, pur avendo perso la sua consistenza integrale di forma, immagine e materia, mostra con onestà quel che resta, profondamente modificato dallo scorrere del tempo e dall'avanzare della natura tra il silenzio e l'incuria degli uomini. Il luogo stesso di Sant'Apollinare in Ronco possiede una propria ricchezza semantica proprio nel momento stesso in cui appare così caduto, decomposto, ricco di macerie e vegetazione spontanea. Risulta interessante pensare ad un parallelismo tra la condizione di un'architettura ridotta allo stato di rudere e di un dolente che si appresta a vivere il momento del commiato e quindi del lutto: rudere egli stesso, esposto alle intemperie della vita. (fig. 6)

Anche se per il rudere, così come per il dolente, non è possibile tornare all'integrità precedente che lo caratterizzava, esso può comunque raggiungere un nuovo stato di fatto, attraverso un processo di stratificazione che avanza, capace di rendere di nuovo fruibile l'architettura, recuperando una destinazione d'uso idonea alle esigenze della contemporaneità. Questo processo è possibile proprio nell'ottica storica che avanza, con materiali, forme, colori, caratteristici del presente, ma capaci di non tradire il passato. In questa maniera la nuova architettura potrà rimandare a significati profondi e sarà capace di parlare al dolente un linguaggio che possa essere compreso in maniera intuitiva, visto che egli non si troverà di certo nelle migliori condizioni per poterlo leggere. Se la rinascita

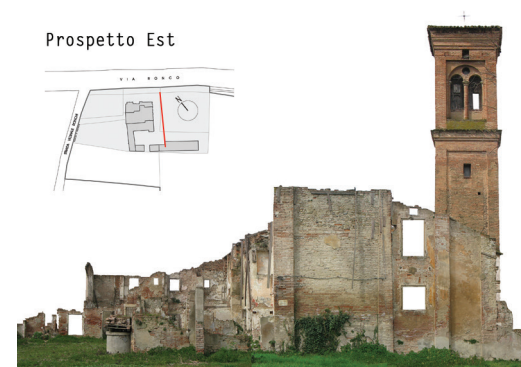


fig.5 Come appare oggi l'edificio di Sant'Apollinare in Ronco. I due prospetti principali.



del rudere sarà sincera, l'architettura potrà essere d'aiuto per il fruitore, per indirizzarlo nel migliore dei modi verso il cammino dell'elaborazione del lutto.

#### IV. Scelte progettuali

Con la consapevolezza che qualcosa di rotto non tornerà mai più come prima, ma anche che non c'è motivo per cui non possa diventare qualcosa d'altro di ancora più bello, la scelta progettuale principale ricade sul mantenimento della quasi totalità delle vecchie strutture murarie. Si inserisce dunque una nuova struttura leggera in legno lamellare all'interno di quella antica e pesante in muratura. In questo modo si viene a creare un gioco di nuove spazialità incastrate a quelle vecchie con il mantenimento del perimetro costruito precedente. Solamente un nuovo volume viene realizzato a chiusura di un lato della vecchia corte, per ospitare l'area tecnica del complesso (fig. 7). Si inserisce inoltre un porticato come fulcro gerarchico dei percorsi interni. In questo modo da un punto di vista planimetrico si generano due corti intorno alle quali si affacciano tutti i principali ambienti della casa funeraria. All'intersezione delle due corti il portico si allarga a coprire per metà una piazza lastricata con fontana e sedute. Una particolare attenzione è stata riservata proprio allo studio di questi passaggi e spazi di soglia: infatti i camminamenti presenti all'interno dell'edificio devono risultare ben suddivisi poiché un'architettura complessa come quella di una casa funeraria necessita di una diversificazione dei percorsi a seconda delle necessità dei vari fruitori. Questi elementi non devono essere interpretati solo da un punto di vista funzionale come semplici collegamenti tra un'area e l'altra dell'edificio. Essi rappresentano

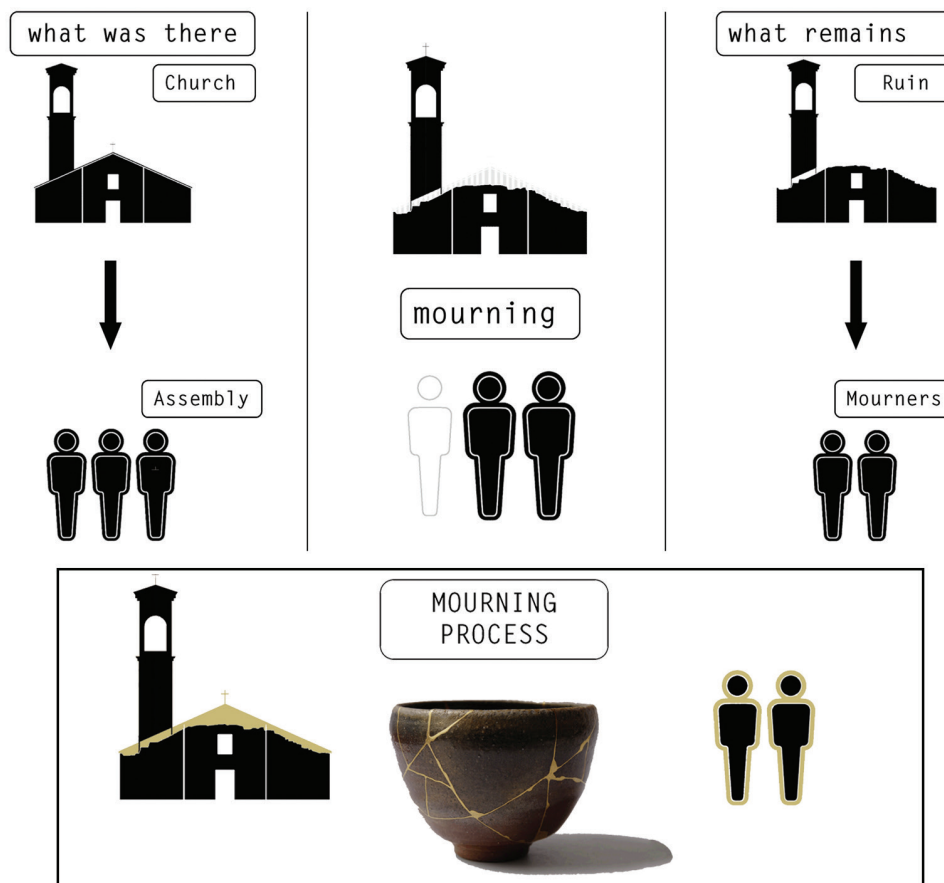


fig.6 Quel che c'era: la chiesa con l'assemblea di fedele che la frequentava.  
Quel che rimane: il rudere, come lutto dell'architettura, e i dolenti.  
L'elaborazione del lutto avviene con il recupero dell'edificio, agendo sulle ferite, non celandole, ma mettendole in mostra.

dei veri e propri spazi di avvicinamento al momento culmine dell'ultimo saluto e come tali devono essere curati e progettati con particolare attenzione.

Dunque il primo approccio del dolente al nuovo complesso avviene attraverso la soglia d'ingresso, segnalata da un passaggio coperto, che suddivide lo spazio più intimo della casa funeraria, dove sono ubicate le camere ardenti, da quello pubblico del piazzale esterno al complesso. Il portico da subito si configura come un elemento importante in grado di condurre il fruitore verso il proprio obiettivo in maniera chiara, ma comunque piacevole, affacciandosi sul verde del patio. La visuale leggermente chiusa dovuta alla presenza degli edifici circostanti, ma in parte comunque aperta verso la campagna, crea una sensazione di protezione e permette di avvicinarsi con serenità alla méta (fig. 8).

L'accesso alle camere ardenti vere e proprie risulta filtrato da un altro spazio coperto, chiuso, ma invaso dal verde. Questa sorta di giardino d'inverno, di uso condiviso tra due camere ardenti, ha l'obiettivo di rendere ancor più graduale l'avvicinamento al defunto. La presenza della natura, attraverso le pareti di verde verticale, rende piacevole il passaggio alle anticamere oltre a definire un piccolo spazio di sosta per la conversazione. Questo filtro ha inoltre lo scopo pratico di fungere da bussola d'ingresso per non disperdere il calore dall'interno dell'edificio durante i mesi più freddi. Con il caldo dell'estate invece, tramite l'apertura a soffitto, la stanza può essere aperta verso l'esterno per generare una ventilazione verticale e creare raffrescamento. Da qui è possibile accedere alle anticamere e di seguito alle camere ardenti vere e proprie.

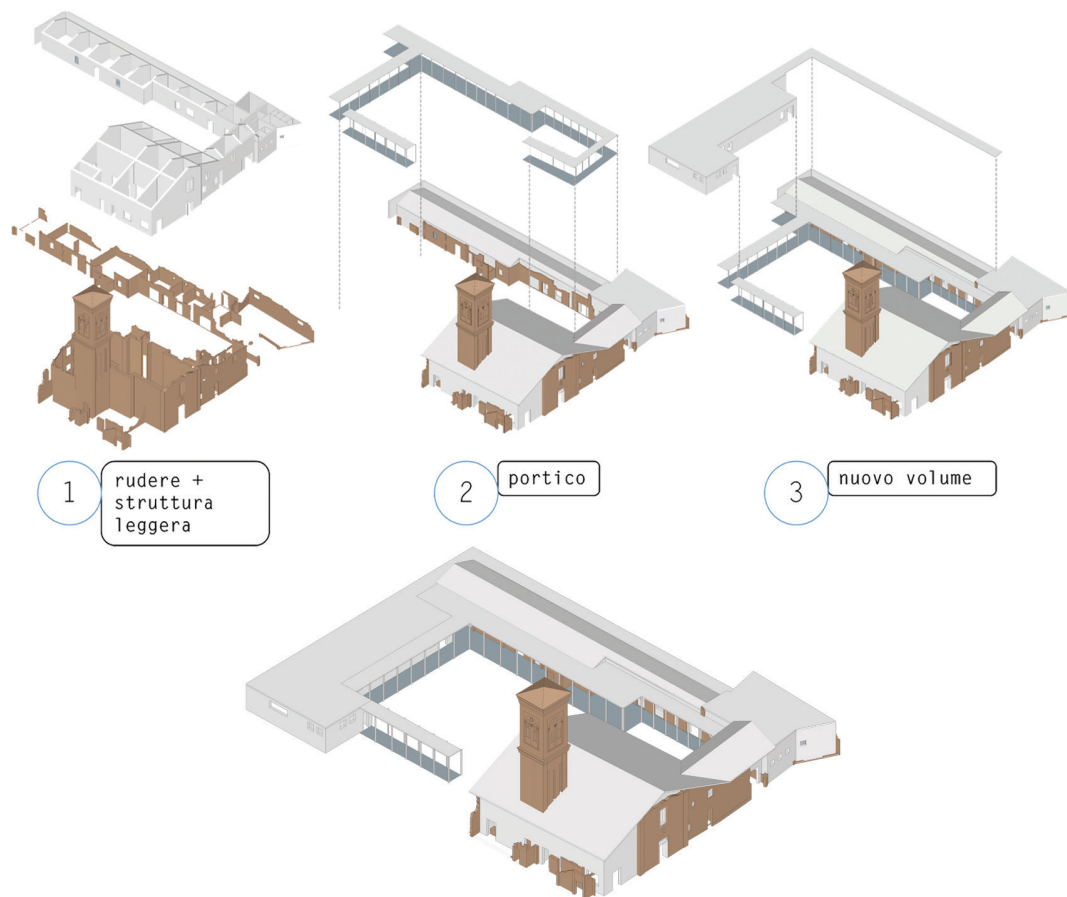


fig.7 Il nuovo edificio: si decide di inserire una struttura leggera all'interno del rudere, un portico come nuovo percorso per i dolenti e un nuovo volume per accogliere la zona tecnica legata alla tanatoprassi.

Il percorso del dolente, da aperto ed esterno, si fa dunque sempre più interno e raccolto, oltrepassando spazi filtro dapprima semi-aperti (portico) e poi semi-chiusi (giardini d'inverno).

I diversi percorsi sono caratterizzati anche da diversi materiali, per rendere ancora più visibile la differenziazione tra spazi pubblici e privati, legati alla socialità o all'introspezione. Così si sceglie del cotto a lisca di pesce per i piazzali esterni, del selciato per i percorsi pubblici all'interno del patio, più informali per favorire la socialità, della graniglia rosata al di sotto dei porticati e del legno chiaro all'interno dei luoghi chiusi, per evocare intimità e senso di raccoglimento.

Per quanto riguarda le finiture esterne delle nuove murature la scelta di utilizzare un acciaio leggermente satinato potrebbe apparire in contrasto con la destinazione d'uso accolta dall'architettura, in quanto materiale apparentemente freddo e asettico. Tuttavia, nel caso in progetto, esso si presenta come uno strumento capace di riflettere e far riflettere. La superficie eterea che specchia il cielo e l'abbondante natura circostante permettono al nuovo edificio di 'sfocare', facendo emergere le vecchie murature in tutta la loro storia passata. La costruzione si fa mutevole, cambiando con le stagioni, con la luce, con le foglie che si colorano sugli alberi nelle corti. La natura è viva e presente anche tra le vecchie murature, caratterizzate dalla patina vegetale depositatasi nel corso degli anni. Al contrario le nuove pareti, che si vanno ad inserire nel vecchio impianto, appaiono lucide e moderne: per questa ragione la discreta capacità riflettente di cui sono dotate crea un collegamento visivo tra vecchio e nuovo, in un gioco di rimandi e riflessi. In questo modo la sostanziale differenziazione materica tra quello che

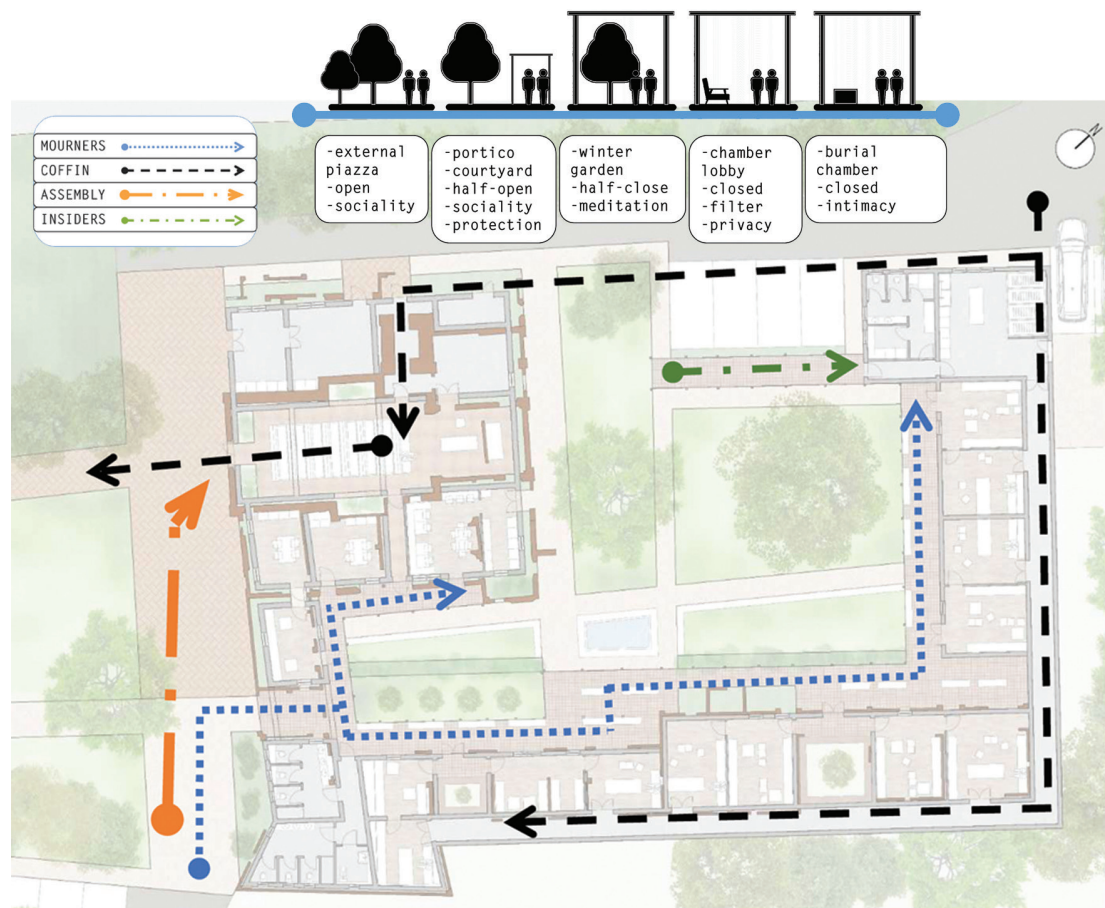


fig.8 La suddivisione dei percorsi dei nuovi fruitori dell'architettura. Il percorso dei dolenti è cadenzato da spazi di soglia, da aperti a chiusi, verso le camere ardenti.



c'era e quello che viene realizzato ne risulta mitigata (fig. 9).

Il dolente non si troverà circondato da freddo acciaio, ma da una natura viva e cangiante che cresce spontanea sui vecchi mattoni e in maniera giocosa sulle nuove pareti. Questo rapporto diretto con i materiali mette in comunicazione il dolente col tempo, perché i riflessi parleranno delle stagioni che avanzano e delle ore che mutano al variare della luce e l'edificio stesso dirà molto della vita che lo circonda più che del lutto che vi alloggia.

Ecco dunque che lo studio del verde appare di primaria importanza in quanto l'aspetto vegetativo non è considerato semplicemente come mero accessorio capace di abbellire l'architettura, ma al contrario esso è integrato il più possibile nel progetto. Seguendo questa strada è possibile per esempio realizzare strutture verticali utili al consolidamento di ciò che rimane del vecchio edificio e capaci di accogliere del verde rampicante. In questo modo le radici delle piante non vanno ad intaccare le vecchie murature, e l'immagine verde del rudere non ne risulta troppo alterata.

Per quanto riguarda invece gli alberi, le siepi, i prati, essi concorrono in un'architettura funeraria a rafforzare significati e simbologie, come dimostra l'esempio del cipresso utilizzato per i cimiteri, tanto da esserne diventato un emblema per quel tipo di architettura. Le alberature già esistenti sono state tutte mantenute, poiché le nuove murature sono state inserite per lo più all'interno delle sagome lasciate dalle vecchie: una scelta compiuta sottolineando l'importanza per il mantenimento dell'identità di un luogo anche del verde già presente in situ prima della realizzazione vera



fig.9 Prospetti principali e sezione del nuovo edificio.

e propria dell'opera. Anche per le nuove piantumazioni la scelta delle essenze arboree è ricaduta sulle specie già presenti. Ai cipressi cimiteriali sono stati preferiti i pioppi cipressini per ornare i viali come quello di ingresso alla sala del commiato, inserita all'interno della vecchia aula liturgica. Unica essenza non autoctona è rappresentata dal grande Ginkgo Biloba piantumato al centro della grande corte, scelto per motivi simbolici: le delicate foglie a ventaglio infatti ricordano tanto la caducità della vita, quanto la bellezza di cui è ricolma, testimoniandola soprattutto in autunno, ricoprendosi d'oro (fig. 10).

Queste scelte progettuali nel loro insieme concorrono a creare delle precise dinamiche psico-percettive in grado di portare il dolente a vivere al meglio un momento tanto doloroso e importante come quello dell'ultimo saluto al proprio caro estinto. Esse rientrano in quella direzione progettuale di cui si parlava precedentemente di un'architettura fatta di segni, che possa dialogare con il luogo.

Riuscendo a cogliere questo profondo senso del luogo i dolenti potranno trovarsi in una condizione di sintonia con ciò che li circonda, vedendo nella natura un elemento terapeutico per la propria condizione.

Inoltre, il carattere aperto del simbolo, che si presta a molteplici interpretazioni, potrà aiutare, se non a trovare delle risposte, per lo meno a porsi delle domande, verso un auspicabile processo di elaborazione del lutto, rifuggendo un soffocamento e una repressione dello stesso.

«Questa molteplicità di interpretazioni fa parte del carattere del simbolo; è qui che risiede la sua superiorità rispetto alla definizione concettuale.

Mentre quest'ultima integra un determinato concetto

in un contesto logico e di conseguenza lo determina a un certo livello, il simbolo resta aperto, senza tuttavia essere impreciso; è innanzitutto una "chiave" che dona l'accesso alle realtà che oltrepassano la ragione».<sup>5</sup>

#### Note

1. Philippe Ariès, "Storia della Morte in Occidente", Milano, BUR Saggi Rizzoli, 2015 [1. ed., Rizzoli, 1978], pag.220. (Essais sur l'histoire de la mort en occident, 1975)
2. Cfr. Luigi Bartolomei, Giorgio Praderio, Tino Grisi, "Evoluzioni contemporanee nell'architettura funeraria", CSO - Centro Studi e Ricerca per lo Sviluppo e la Promozione delle Professioni del Funerario, Bologna, 2012
3. Cfr. Mario Fanti, "Le chiese parrocchiali della Diocesi di Bologna ritratte e descritte", tomo I, Arnoldo Forni Editore, 1976 (ristampa di E.Corty e Compagno, "Le chiese parrocchiali della Diocesi di Bologna ritratte e descritte", circa 1845)
4. Paolo Torsello, "Il rudere come testo e pretesto", in "Il rudere tra conservazione e reintegrazione", Atti del convegno internazionale di Sassari, 26-27 settembre 2003, Gangemi Editore, Roma, 2006
5. T. Burckhardt, "Considerazioni sulla conoscenza sacra", ed. SE SRL, Milano 1989, pag. 65

#### Bibliografia

Philippe Ariès in "Storia della Morte in Occidente", Milano, BUR Saggi Rizzoli, 2015 [1. ed., Rizzoli, 1978], pag.220  
Luigi Bartolomei, Giorgio Praderio, Tino Grisi, "Evoluzioni contemporanee nell'architettura funeraria", CSO - Centro Studi e Ricerca per lo Sviluppo e la Promozione delle Professioni del Funerario, Bologna, 2012  
Mario Fanti, "Le chiese parrocchiali della Diocesi di Bologna ritratte e descritte", tomo I, Arnoldo Forni Editore, 1976 (ristampa di E.Corty e Compagno, "Le chiese parrocchiali della Diocesi di Bologna ritratte e descritte", circa 1845)  
Paolo Torsello, "Il rudere come testo e pretesto", tratto da "Il rudere tra conservazione e reintegrazione", Atti del convegno internazionale di Sassari, 26-27 settembre 2003, Gangemi Editore, Roma, 2006  
Titus Burckhardt, "Considerazioni sulla conoscenza sacra", ed. SE SRL, Milano, 1989, pag. 65

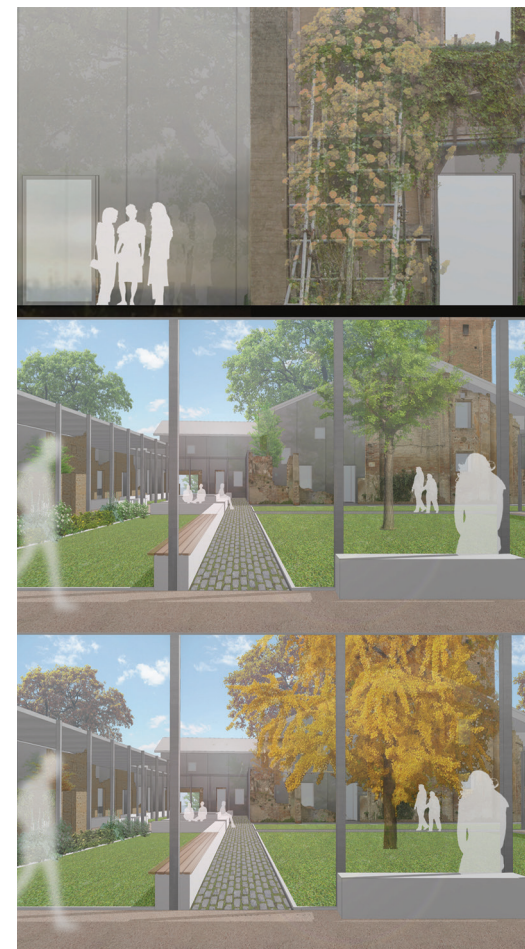


fig.10 Vista sull'ingresso e due visuali sulla corte principale, nuovo cuore distributivo dell'architettura, in primavera e in autunno.

## Costruire un'esperienza spazio-temporale di un lutto in movimento

### Constructing a Space Time Experience of a Moving Loss

L'articolo intende stabilire il background filosofico e teorico che deve essere l'idea fondamentale di un progetto architettonico.

Le successive transizioni, sia durante la vita, sia dopo la morte, del corpo di San Giovanni Russo - un santo recentemente canonizzato dalla Chiesa ortodossa - sono considerate il punto di partenza dell'analisi. Si tenta di progettare un nuovo modo di venerare, una nuova convenzione di incontro con il corpo del Santo.

Le transizioni storicamente registrate del corpo del santo sono analizzate e collegate al loro contesto filosofico e sociologico contemporaneo.

L'analisi tocca le idee filosofiche di Michel Foucault, Jean Baudrillard e Jean-Pierre Vernant e impegna le filosofie di Henri Bergson e Gilles Deleuze dove si sviluppano le idee della memoria incarnata e la percezione cinematografica del tempo.

La ricerca mira a costruire le basi su cui si può stabilire l'idea architettonica del progetto di un'esperienza spaziale e temporale.

The article is intended to set up the philosophical and theoretical background which shall be the fundamental idea of an architectural project.

The successive transitions both during life and after death of the body of Saint John the Russian - a recently canonized saint by the Orthodox Church - are considered the starting point of the analysis. A new way of veneration is attempted to be designed, a new convention of meeting with the Saint's body.

The historically recorded transitions of the saint's body are analyzed and linked to their contemporary philosophical and sociological context.

The analysis touches on the philosophical ideas of Michel Foucault, Jean Baudrillard, and Jean-Pierre Vernant and engages the philosophies of Henri Bergson and Gilles Deleuze where the ideas of the embodied memory and the cinematic perception of time are developed.

The research aims to construct the foundation on which the architectural idea of the design of a space and time experience can be established.



**Katerina Michalopoulou**

Katerina Michalopoulou, architect. Diploma/Msc at National Technical University of Athens (NTUA) and Msc in Digital Arts (A.S.F.A.). PHD candidate (NTUA). She teaches at the Technological Educational Institute of Athens. She has participated and has been presented with awards in international and nationwide competitions, conferences and architectural project exhibitions.



**Antonis Touloumis**

Antonis Touloumis, architect. Diploma and Msc in Architectural Engineering at National Technical University of Athens (NTUA) and Msc in Digital Arts of Athens School of Fine Arts. PHD candidate of NTUA. He has participated and has been presented with awards in international and nationwide competitions, conferences and architectural project exhibitions.

**Parole chiave:** ritmo, cinema, montaggio, chiostro, architettura

**Keywords:** rhythm, cinema, montage, cloister, architecture



## I. Introduction

### a. Motive, object and target of study

When we were asked to propose a new space dedicated to Saint John, the first idea that we came up with was to create a new space- time convention. In this case when there is no routine problem to solve, architectural design engages abstract ideas in order to translate them, at least in part, into bodily experiences of spatial relationships engendered by the occupancy of built forms.

The successive transitions both during life and after death of the body of Saint John were the starting point of the analysis. A new way of veneration is attempted to be designed, a new convention of meeting with Saint's body, in architectural terms, an embodied wandering in a garden.

In cognitive theory and philosophy, our fundamental spatial intuitions and concepts are examined as foundations for other ideas and experiences. In his study of symbolic forms Cassirer proposes that “... *logical and ideal relations became accessible to the linguistic consciousness only when projected into space and there analogically 'reproduced'...*” (Cassirer, 1955, 200).

So, to design a new way to meet the holy body of Saint John could mean to construct an experience based on the idea of an embodied ritual. The possibility of constructing architectural meaning in this way implies an underlying model of space as a morphic language which works primarily through the constitution of significant relationships rather than the combination of previously objectified elements. These relationships will be traced in the proceeding analysis and transformed to space conventions.

### b. The recording of Saint John's body transitions

Saint John the Russian, has been a refugee both during life and after death. The Saint's body during the 326 years of existence has met a number of movements- migrations under war conditions:

He was born in 1690 in the region of modern Ukraine as a Russian orthodox. He participated in the Russian-Turkish war (1710-1711), where he was captured by the Tatars and then sold to an Ottoman Officer who took him to Prokopion of Cappadocia situated in the region of Kaisareia.

He died in 1730. Three and a half years later his body was found intact and ever since was kept and venerated in the local orthodox temple.

After the Asia Minor disaster of 1922, and the Convention Concerning the Exchange of Greek and Turkish Populations signed in Lausanne, on January 30, 1923, the Greeks of Prokopion were forced to leave their properties and homeland so as to settle in Greece. St. John's body was secretly transferred from the area by the Greek refugees.

In 1925 the body arrived in Chalkis capital of the Greek island of Evia and was delivered to the Greek authorities. Later in the same year it was fled secretly by the refugees to the new Prokopion village where they had settled. It has remained there until today, constituting a veneration point for the descendants of the Greek refugees and the Russians orthodox.

Today John's body is placed in a reliquary within the temple devoted to him. The process of veneration begins with the visit to a small room where the saint's belt and cap are available to be worn by the pilgrims. After lighting a candle the pilgrims enter the main temple and find on their left, the reliquary where the

body of the saint is kept. (fig.1) After the veneration the pilgrims may leave the temple through the north gate where they can get holy water and oil.

So we trace the story of a living deceased refugee, a refugee who is alive as long as he is moving and wandering or as long as he provokes the transition of the pilgrims towards him.

## II. The first transition

### a. The transition to modernity

Foucault follows the gradual change from the 17th to the 18th century where the right of the sovereign to condemn someone to death or to allow them to live alters at the level of both politics and power technologies.

That is, while until the 18th century death meant the transition from one power to another, the transition from the power of the sovereign of this world—to another—that of the sovereign of the next world, since then that power is decreasingly the power of the right to take life, and increasingly the right to intervene to make live. Death becomes, insofar as it is the end of life, the limit, or the end of power too. So we have two systems of power, the sovereignty over death and the control over life (Foucault, 2002).

According to his historically documented life (Triantafyllou, 2014), John lived in one of the communities of pre-modernity under the authority of the Ottoman state functionary who possessed him. The master had the right to inflict death on John's body. John himself as a young Confessor declares before the earthly master that he recognizes this relationship as temporary and transitional. John's death was experienced by the community as the

transition from one power to another, from the earthly to the heavenly.

One hundred years after his death, his body was used as a political means for the imposition of Sultan Mahmud II state power. In 1832 during the invasion of Osman Pasha, who was Sultan's envoy, in Prokopion (Ürgüp) in an attempt to crush the rebellion by Ibrahim Pasha, the military tried to burn the Saint's body without any success. The body remained intact, only acquired a dark color from the fire, the only inscription on it, while the soldiers, having witnessed the event, repositioned the body in place and fled (Triantafyllou, 2014). In this case the body was treated as a prisoner of war and its death as a symbolic suppression of the reaction to political power.

The same body (köle Jovan) due to the implementation of the Lausanne Treaty is incorporated and eventually smuggled by the population who is forced by the decisions of political power to leave their homeland and to settle in Greece as refugees.

The power at this stage provided the body imprisonment and ban on its leaving the country. But his body was whisked away by refugees and carried as a stowaway in a ship's hold to Greece.

#### b. Greek State's provision for refugees

Foucault argues that one of the key events of the 19th century, which marks the transition to modernity, was the concession of life by the power that is the exercise of power on man as a living being which led to the dominant politicization of the biological condition (Foucault, 2002).

This is what Foucault claims to be a new technology of power that does not individualize but masses. In this



fig. 1 St John's icon and view from the interior of the temple: the reliquary is situated at the left

new technology what is important is not the individual body but the body of the population which is reduced to a political problem. This new mechanism -called bio politics- in contrast with the one mentioned above, which would kill or allow living, employing the regulatory institutions of population control, gives life or allows dying.

Focused on population, new mechanisms are created aiming to intervene primarily at the level of determinants of general biotic processes. The agreement between Greece and Turkey for the exchange of populations is such a mechanism which was created between the two countries so as to assure the populations' viability and the subsequent organization of the establishment in the former Turkish village Ahmet Aga of the island Evia which later was renamed Prokopion.

The body of John carrying the inscriptions of the 1st and the 2nd death is now treated as a privileged individual body of the overall population corpus. Upon its arrival in the capital of Evia, Chalkis, captivity is attempted, this time by the Greek authorities of Chalkis, but with no success again. The body is carried to the local church of St. John in Chalkis despite the will of the refugees who are forced to move to the village Ahmet Aga. Once again the saint's body is whisked away by refugees to their final destination where it will remain until today.

The body of John, beyond the symbolic meaning, acquires a political significance as well since it is indicative of the need to keep alive the memory of the homeland place lost forever. The materiality of the body is vital to the previous view since the body is considered to be the place of inscription of history.

In this body where all records of its death are situated, all the main documentation of its holiness can be found too. Besides, the body meets the three criteria of divine blessing on the relics, the incorruptibility, the aroma and the miracle ability. The first two criteria are sensory in nature, while the latter has a spiritual character besides the sensory one.

Today the body of Saint John can be visited and venerated. It is placed in the center of the village of Prokopion organizing both the grid of population's everyday movements and the movements of its visitors. (fig.2)

### III. The second transition

#### a. The sensory image of the body

In his work *On the making of Man* St. Gregory of Nyssa defines the soul and body relation.

He argues that souls and bodies are simultaneously generated during both the first and the second creation of man without any priority given to any of them:

*"...and in the creation of individuals not to place the one element before the other, neither the soul before the body, nor the contrary, that man may not be at strife against himself, by being divided by the difference in point of time..."* (Gregory of Nyssa, 1992, 240).

Moreover the actions and manifestations of the soul appear and develop together with the body features<sup>1</sup>. The death brings about the dissolution of man in its components, but not their annihilation. Annihilation is the transition to nothingness, while dissolution is the separation in the components. So man is not lost after death although we are unable to comprehend this truth.

According to st. Gregory, after death, the body figures remain at soul as a stamp of seal, so at the time of the second generation or the raising of the dead, the reconstruction of the body will be feasible.

St. Gregory notes: *"while the form necessarily remains in the soul as in the impression of a seal, those things which have received from the seal the impression of its stamp do not fail to be recognized by the soul, but at the time of the World-Reformation, it receives back to itself all those things which correspond to the stamp of the form: and surely all those things would so correspond which in the beginning were stamped by the form; thus it is not beyond probability that what properly belongs to the individual should once more return to it from the common source."* (Gregory of Nyssa, 1992, 227)

If resurrection is *«the return, after they have been dissolved, of those elements that had been before linked together, into an indissoluble union through a mutual incorporation»* (Gregory of Nyssa, Oratio Catecheticha Magna xvi) and if the reservation of John's relics suggests a primary resurrection of it, then the image of the relic is above all the sensory image of a living, resurrected body.

On this particular body- soul bond, which is not lost after death, we shall base the sensory approaching to the sacred relic. Not only does any experience need to be inscribed in a physical background, but the physical background –the human body in our case- is by nature inscribed in our immaterial soul as well. So the soul-body bipole becomes a unit, a sign.

#### b. The mental image of the body

In the case of John, the soul- body unit is literally visible since the body exists. Yet nowadays this reality



tends to be replaced by an image, the photographed body. (fig.3)

When Jean Baudrillard referred to the position of images in contemporary societies he used an example from cinema, the art which par excellence assembles images to time sequences. He claimed that the contemporary society is a society of simulation, in which the real is replaced by images to produce the hyperreal (Baudrillard, 1994). For example, the reality of the Vietnam War is replaced by the simulation of that war in Francis Ford Coppola's film *Apocalypse Now*.

The main argument of Baudrillard refers both to the relationship of reality to the image and to the autonomy of the image (Baudrillard, 2005). He claims that on the one hand today's reality tends to disappear and be replaced by the images that describe it and on the other hand the image has a self-referential character and does not need to be provided with some extra meaning. On the contrary, the image tends to be damaged when is loaded with meaning while in reality it is pure appearance. In other words the image apart from its referential meaning attracts its power from its appearance. The image has such power that tends to replace its reference. The photos of John's body that are available online on the internet tend to replace in our perception, the unmovable relics.

Baudrillard notes: *the Iconoclasts of Byzantium smashed images to erase their signification (the visible face of God). While apparently doing the opposite, and in spite of our cult of idols, we are still iconoclasts: we destroy images by overloading them with signification; we kill images with meaning.* (Baudrillard, 2005, 92)

The intensity of the image is equal to its denial of the

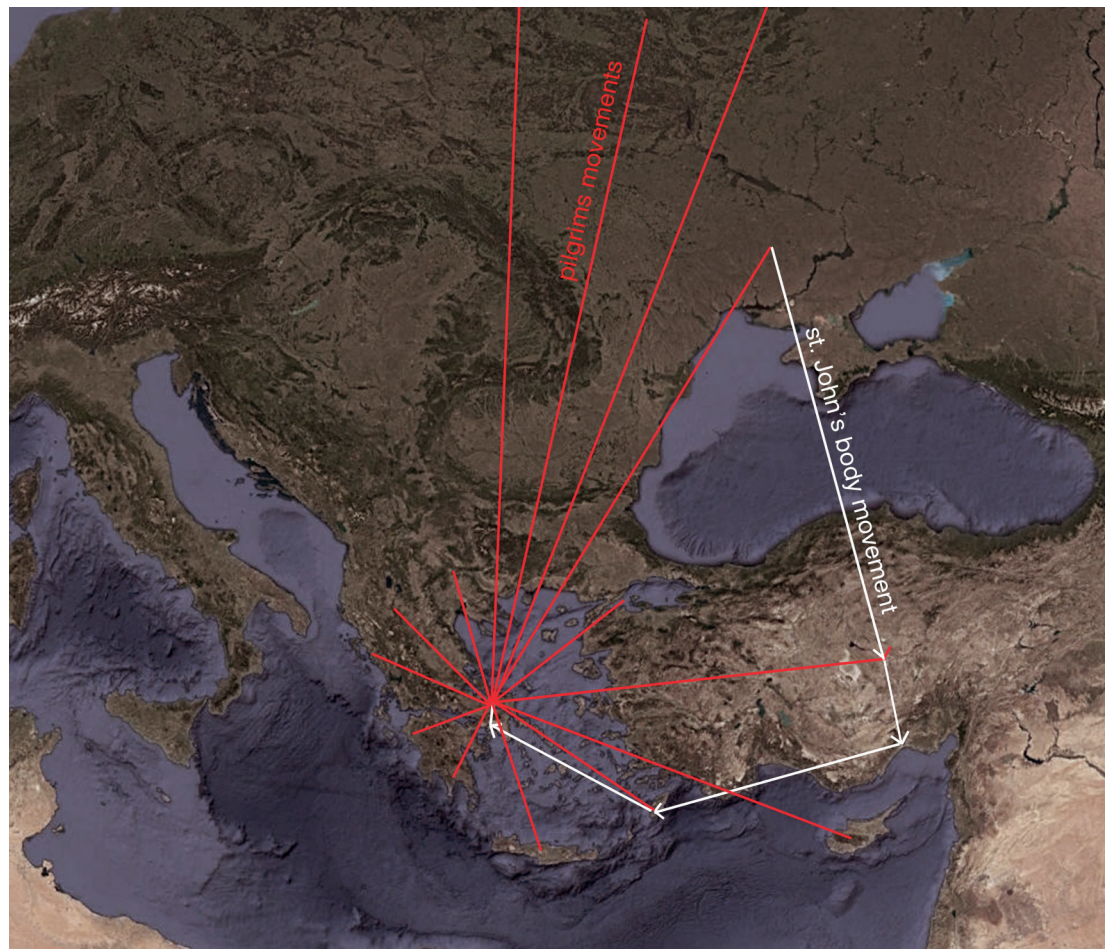


fig. 2 Diagram of st. John's body transitions and the contemporary pilgrims' movements.



real. To turn an object into an image is to strip it of all its dimensions one by one: weight, relief, aroma, depth, time, continuity and, of course, meaning. The image acquires greater strength from this disembodiment. Moreover, the image of John's body is regarded as an inscription of the unique original, as dreamed by iconoclasts in the famous Byzantine controversy. The only image they regarded as authentic was one in which the divinity was directly present, as in the veil of the Holy Face, the automatic inscription of the face of Christ without any intervention of the human hand, in a kind of immediate transfer- printing, analogous to the negative of photographic film.

The perception of John's body as an image may be the key to the understanding of its impact on people, but it may also indicate how it affects any attempt of constructing a spatial formation associated with it. Accordingly, the image of the body is considered to be a structure in motion constantly transforming and providing its surroundings with new meanings.

This reversal between the image and its reference had already been established in greek antiquity. So there is something categorical (categorical intuition) that renders the image a signifier rather than a signified.

### c. The movement of pilgrims and the constitution of the image

The image or Icon, which comes from the greek word εἰκών, in antiquity was considered as a signifier leading to multiple signifieds. According to the French philosopher Jean Paul Vernant, between the image and what it refers to, a relationship is established at the level of the deepest structure and of the signified (Vernant, 1995).



fig.3 The photographed body as being presented at internet

The image activates the perception needed so as to become representation. The correlation established is not founded on external similarity relations, but on community, nature, value or property relations who do not derive from perception but from the conception of the mind. The etymology of the word εἰκὼν confirms the above view: it comes from the root \*wei- transformed in \*weik-, which indicates a relationship of similarity and convergence (Vernant, 1995). Thus the image, from the beginning, would not refer to an idol, εἰδωλον, but would establish a reference structure. Mainly the image or εἰκὼν meant to be a signifier which had the ability to lead to multiple signifieds.

We claim that the body of John may constitute an image of this kind. This image establishes sensory and spiritual relations with today's pilgrims. In order to explain and document our view, firstly we shall briefly refer to the determination of the embodied memory according to Henri Bergson and secondly we shall analyze Gilles Deleuze's concept of time - image founded in the previously mentioned bergsonian theory.

Bergson argues that memory has, in principle, a physical, bodily, background. The body is considered to be an ever transforming temporal boundary between the future and the past, a pointed end, which our past is continually driving forward into our future (Bergson, 1929). Memories are directed from the past to present, before they convert into actions. The mental function that activates the mnemonic process is called recognition.

So whenever our body is to be associated with an object, recognition occurs. The recognition of a

present object is affected by movements when it proceeds from the object (automatic recognition), and by representations when it issues from the subject (intelligent recognition) (Bergson, 1929).

Two kinds of memories correspond to the previous recognition processes. The first memory associated with the automatic recognition refers to the present. This memory mediates perception so that the object perceived, activates bodily motor mechanisms and finally provokes movements. The second memory related to the intelligent recognition records in the form of images, recollections as they successively occur in the course of time.

The body of Saint John provokes these two memories in our body. The first one is the memory recalled by our body when it is about to realize the gait or the movements associated with the worship of the holly body. It is the memory that has retained from the past only the intelligently coordinated movements of gait or body bending for bowing or stretching of the hand for the lighting of the candle. What is stored as memory is not the memory-images that recall these movements but the definite order and the systematic character in which they occur. These movements belong to the commonly called procedural memory.

The second memory refers to images resulting from the subject itself. The body of Saint John provokes to those of the pilgrims who know its history the recollection of patterns associated with the movements it has made in the course of its existence or with the events that have been inscribed on it.

Bergson argues that because of our central neuron system that links the perception to motor mechanisms and consequently to action, the memory of images is

continuously inhibited.

Memory awaits the occurrence of a rift between the actual impression and its corresponding movement to slip in its images. Usually when we desire to recollect the past and discover the known, localized, personal memory-image which is related to the present, an effort is necessary whereby we draw back from the action to which perception inclines us that is, urges us towards the future.

A rift is therefore the body of John, a line or a limit, the perception of which sets memory in motion and recalls images since, of the whole of past images that are still present in us, the image that is analogue to the respective actual perception is selected among all possible images. In these occasions the way in which the past images break into the present image, can constitute the design object in a possible spatial structure.

In his work *Cinema 2 L' image - temps* Gilles Deleuze, attempted to define the sensory and optical characteristics of images, referred to the aforementioned Bergsonian division of memory in two recognition types. Deleuze argued that, the first case, the one of automatic recognition, derives from a sensory-motor image of the perceived object, while the second case, the one of intelligent recognition, derives from an optical image of it (Deleuze, 1983).

The sensory-motor image retains from the thing only what interests us or what extends to the dramatic reaction of a person. Thus, the sensory-motor image is an agent of abstraction since it removes information from the thing and integrates it in a more general category. On the contrary, the optical image is capable of constantly referring to other images since it



retains little from the thing viewed.

We may argue that the sensory-motor image is linked to the image of movement, while the optical image enters into a relationship with the image- recollection that it calls up. Of course, the two images even though are different in nature they are never completely distinct. They usually coexist. In any aspect of the thing (a sensory image) corresponds to a zone of memories, dreams, thoughts (an optical image).

Finally through the process of intelligent recognition that creates optical images, a double motion of creation and erasure sets up. In this way, the perceived object is bound up with ever-widening systems. According to Deleuze, intelligent recognition enables connection of an optical image with virtual images (Deleuze, 1983). These images are claimed to be recollection-images by Bergson.

#### IV. EPILOGUE

##### a. Cinematic image, montage in architectural experience

Although recollection-images emerge on the instant of automatic recognition (interfere between stimulus and response, they contribute to the better operation of the locomotor system by providing it with causality), they are more essential in the procedure of intelligent recognition. A new sense of subjectivity is displayed by recollection-images. The subjective image constitutes the configuration of movement as a response to a sensory-motor image. In the case of a recollection-image, subjectivity lies on the handling of time.

So, on the one hand we have the idea that embodied movement requires the activation of memory and on the other hand, the memory translates sensory

impressions into movements in order to store them. In both occasions precedence is given to the temporal and spatial foundation of memory.

Following this view, Chris Marker, when defining the term *Immemory* –the impossible memory- gives precedence to memory as geography rather than history (Marker, 1997). He proposes that we should think of memory in terms of geography zones rather than of history tales<sup>2</sup>.

The idea that links mnemonic processes to spatial formations and rituals is established on the very beginning of Christian tradition. In eastern Christian tradition the relics were considered as reminders of Christ's sacrifice (Kazhdan, 1991, 1780). They were usually linked to special rituals -that is body movements- and to the formation of spatial environments:

*"The translation of relics was sumptuously celebrated and gave birth to a special literary genre: the sermon on translation. The translation itself became a feast that found its way into the church calendar and was marked by annual processions (LITE) to the appropriate shrine"* (Kazhdan, 1991, 1780).

Alexei Lidov notes that relics were established as a kind of pivot in the forming of a concrete spatial environment (Lidov, 2006). Inspired from Mircea Eliade's notion of Hierophany -an irruption of the sacred that results in detaching a territory from surrounding cosmic milieu and in making it qualitatively different- Lidov introduces the term Hierotopy in order to describe the creation of sacred spaces regarded as a special form of creativity. Hierotopy seems to describe the idea of the translation of spatial images which was common in medieval culture. There are many projects

on the recreation of the Holy land in various countries of the East and West. One might recall the Pharos Chapel in Constantinople, which functioned not only as an imperial storage of main Passion relics, but as the Byzantine Holy Sepulchre, the sacred centre of the Empire.

Alexei Lidov comments about that it was a common practice in the everyday life of Byzantium that inside the great temples such as St. Sophia, *"...deliberately modeled micro-spaces were activated in particular moments of the daily or annual liturgical services, becoming protagonists in a grandiose spatial performance. ...Performativity, dramatic changes, the lack of strict fixation shaped a vivid, spiritually intensive, and concretely influential environment...a spatial whole which was in a permanent movement."* (Lidov, 2006, 39)

We wouldn't be bold enough to detect the basic principle of cinematographic montage technic in the previous view. As in montage, images, often independent, are brought together –through the subject's perception to create a "linkage" and consequently lead to a new spatial image. The reference to the notion of collage is obvious.

The icons and byzantine painting in general enforce the aforementioned montage function. Because the icons in Byzantium, due to the absence of perspective, abolish the traditional relationship of the viewer with the object since they function as intermediaries of the space extending behind and in front of them (Florensky, 1992). So, they cause the proactive participation of the viewer. Only when you bend to venerate the relics of the saint you have the opportunity to admire the silver reliefs adorning the reliquary which depict privileged

instants of the saint's life.

Lidov states *"...intention to create in small forms iconic concept of a particular sacred space reflects, a fundamental principle of Eastern Christian visual culture"*(Lidov, 2006,47).

#### b. Rhythm of montage and rhythm of experience of the spatial structure

The correlation of our embodied experience with the cinematic mechanism in the level of formation of images constitutes the analysis idea of how Saint John's body is perceived. But it also constitutes the basic design creation concept of a new veneration space.

Rhythm as defined in modern theory of Music -time sections perceived by senses (Sadie, Turrell, 2001) - when it is linked to the aforementioned concept of embodied memory, encourages us to reduce space design to the study of a temporal patterning (Touloumis, 2005). Body movement can be analyzed rhythmically in a set of spatial and temporal sections. This is a compulsory procedure for our body because of its limited ability to perceive our activities as continual. The size and sort of the temporal units created, consists the structure of our inner rhythm. This inner rhythm manifests itself in the relationship between units of time and between points of emphasis (Michalopoulou, Touloumis, 2016). Any attempt to analyze and design rhythm can be reduced to the studying of perceivable rhythmic sections according to either their quantitative features (extension, duration) or their qualitative ones (Lefebvre, 2004). Accordingly the pilgrims' movement can be designed as a set of rhythmic sections.

In addition, the constant pursuit of Saint John by the pilgrims' through their wandering movements is a prayer, an invocation to him in reality. The more rhythmic the invocation is, the stronger it becomes. Nietzsche referring to the rhythm in ancient Greek poetry, which was an embodied experience due to its relation to dancing, says that Greeks believed that the rhythmical prayer seemed to reach closer to the ears of the gods (Nietzsche, 1974).

Architect Le Corbusier defined the *architectural promenade* in terms of a rhythmic procession. He argued that we are capable of experiencing an architectural space only if we move inside it in order to reveal its "differences". All these movements follow a designed "path"<sup>3</sup>. And vice-versa, each designed space subjects its visitor to a particular sequence of movements, to a designed choreography.

Choreography of this kind has been attempted, that is the design of the last metres-bars (as if a music theme was being composed) of the route that the body of the visitor to the Holy body of Saint John accomplishes, but also his walking away route. Eventually the focus is on the pilgrims' spiritual and soul preparation in order to pray before the holy body and on their emotional discharge, peace of mind and finally their coming back to daily life.

The garden was situated north of the temple because this area was found to be the most easily accessible of any other of village -one could argue- the potential center of the village. We ended to that result after applying the *depth map analysis* of *Space Syntax* theory on Prokopion town planning. As it is showed in the visual integration diagrams the area located north-west of the existing temple seems to have much

potential as a destination for movement. (fig.4)

Movement and space were designed based on cinematic principles of direction. The development of the main theme refers to the design of a garden as well as a promenade. The script followed the academic standards:

#### **General Script**

A distant country resident, facing a difficult moment in his life, makes a vow: to meet Saint John the Russian, to venerate his relic in Greece and pray to him ... pray for a miracle.

He begins his long journey in mental stress. He changes enough transport to finally reach his destination.

On arriving in Prokopion, the pilgrim has to follow the last steps of his journey. A temporal and spatial distance of mental preparation for the final stage of veneration. At that time, the pilgrim is concentrated, isolated from the complex everyday life, comprehends the humility of Saint's life through a series of rituals, and having become humble himself now he is praying to him. After the pilgrimage, the pilgrim wanders for a while in a calm mental discharge place and eventually returns to everyday life by walking, ascending to the level of the village. (fig.5)

#### **Last scene direction**

After the pilgrimage to the interior of the temple, the believer heads to the northern gate of the temple. Going out, while he should normally return to the village, he faces a different microcosm. The pilgrim through an "establishment shot" acquires a panoramic view of the enclosed garden and the peripheral walking paths. (fig.6) And while trying to perceive

the space, the sloping floor forces his body to move forward. Before long, the previous view is lost and the perceptual field is limited to a linear path. (fig.7) The movement is downward. Descending is achieved by an inclined floor of the area, which prompts the moving body to reach the level where the body of Saint John is located. The floor inclination causes the movement to be accelerated. The linear space -consisting of three successive flags, each of them vertically set to the other - prompts the pilgrim's body to a continuous turning and their mind to a loss of orientation. In this course, the pilgrim comes into contact with the life of the saint (flash back) as there are corresponding information at selected points of the path (niches). At these points the believer can rest and pray, until the sloping floor again leads him to the next stage.

After the experience of rhythmic variations in widths and heights of space in the movement area as well as variations in light coming from the openings, the pilgrim ends in a sub-lighted veneration space, a level below the entry level<sup>4</sup>. (fig.8) A large opening in the roof indicates the particular position of Saint John's body. Only after having experienced the holly body, the pilgrim reaches a downgraded interior planted garden, a patio. There he wanders for a while to temper his emotion. He is aided by two other rituals that he may accomplice: to collect holy water and holy oil from two fountains. These blessings will accompany him on his return. The ascent to the city level is achieved by a flight of ramp-stairs. (fig.9) No returning to the world of mortals can be achieved without effort. (fig.10)

Notes:



fig. 4 Aerial photo of Prokopion village and depth map analysis, integration diagram



1. "The energies of the soul also grow with the subject in a manner similar to the formation and perfection of the body." (Gregory of Nyssa, 1992, 244)

2. The idea attracts its origins from Robert Hooks writings: "I will now construct a mechanical model and a sensible representation of Memory. I will suppose that there is a certain place or point in the Brain of Man where the Soul has its principle seat. As to the precise location of this point, I will say nothing presently and today will postulate only one thing, which is that such a place exists where all the impressions made by the senses are conveyed and lodged for contemplation and more, that the impressions are but Movements of particles and of Bodies." (Marker, 1997)

3. In his book *Towards a Theory of Montage* Eisenstein referring to the relation between montage and Architecture notes: "(When talking about cinema), the word path is not used by chance. Nowadays it is the imaginary path followed by the eye and the varying perceptions of an object that depend on how it appears to the eye. Nowadays it may also be the path followed by the mind across a multiplicity of phenomena, far apart in time and space, gathered in a certain sequence into a single meaningful concept; and these diverse impressions pass in front of an immobile spectator. In the past, however, the opposite was the case: the spectator moved between [a series of] carefully disposed phenomena that he absorbed sequentially with his visual sense..." (Eisenstein, 1991)

4. According to Le Corbusier, the elements that constitute the Ritual in Architecture are related to handling of light and volumes: 'Observe the play of shadows, learn the game ... Precise shadows, clear cut or dissolving. Projected shadows, sharp. Projected shadows, precisely delineated, but what enchanting arabesques and frets. Counterpoint and fugue. Great music.' (Corbusier, 1957)

#### References:

Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*. Translated by I. H. Grant. Sage, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1993

Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. Translated by S. F. Glaser. The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994

Jean Baudrillard, *The intelligence of Evil or the Lucidity Pac*. Translated by Chris Turner. Berg, Oxford, 2005

Henri Bergson, *Matter and Memory*. Translated by N. M. Paul and W. S. Palmer. The Riverside Press Limited, Edinburgh, 1929

Ernest Cassirer, *The philosophy of Symbolic Forms*, Vol.

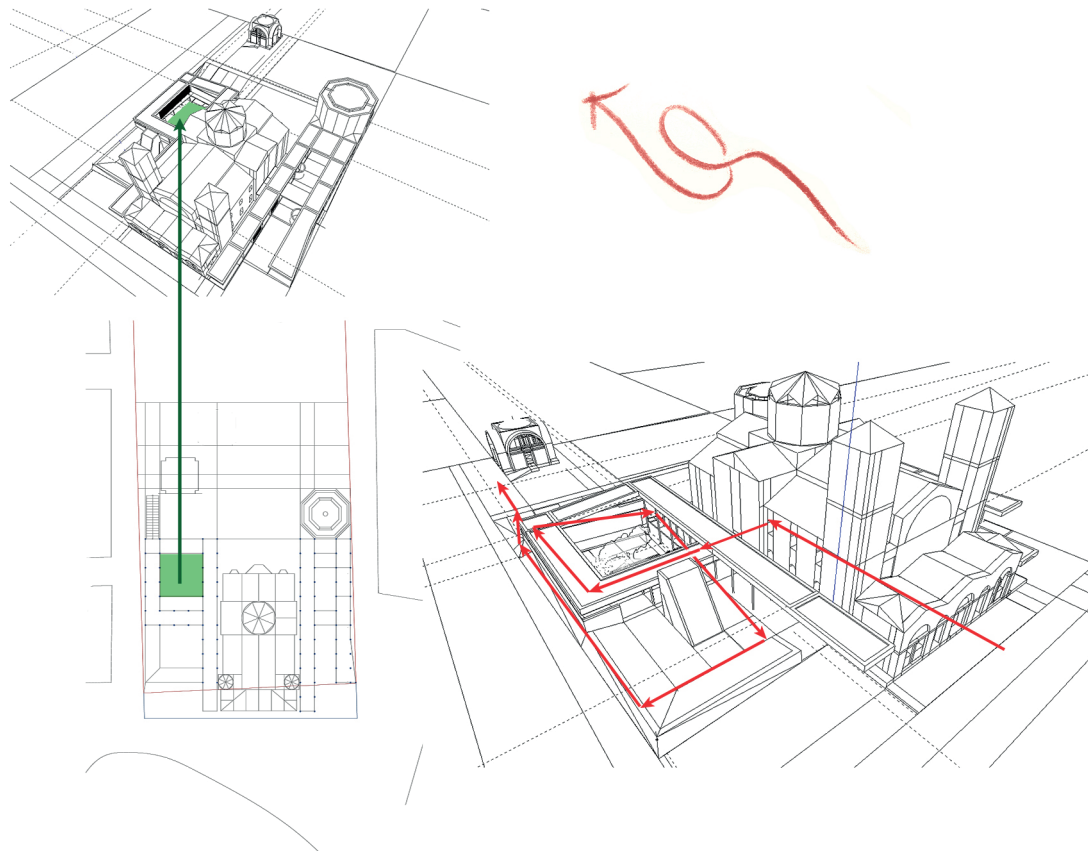


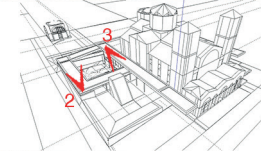
fig. 5 a) axonometric and plan view of the garden. b) conceptual sketch and diagram of the pilgrims' movement during the veneration process



fig. 6 View from the entrance to the garden



2



3

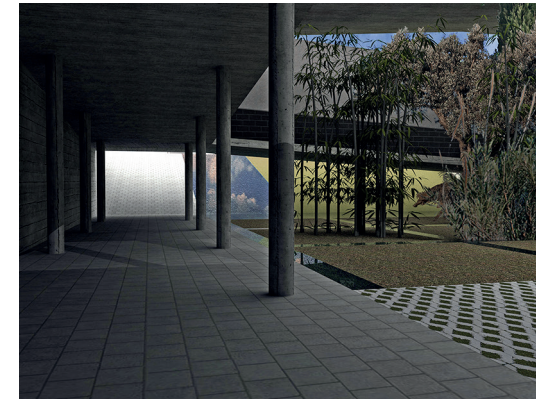


fig. 7 Views from the descending flags

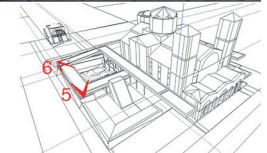




fig. 8 View from the new veneration space



5



6



fig. 9 Views from the patio and the ramp stairs



1: *Language*. Yale University Press New Haven, 1955  
 Gilles Deleuze, *Cinema 2. L' image – temps*. Les Editions de Minuit, Paris, 1983  
 Sergei Eisenstein, (n.d.), *Towards a Theory of Montage*. Translated by M. Glenny. I.B. Tauris & Co Ltd, London, 2010  
 Paul Florensky, *La perspective inverse*, Editions L' Age d' Homme, Lausanne, 1992  
 Michel Foucault, Για την υπεράσπιση της κοινωνίας. Translated by T. Dimitroulia. Psyhogios, Athens, 2002  
 Gregory of Nyssa, *On the making of man*. Translated by P. Brousalis. Katerini: Tertios, 1992.  
 Gregory of Nyssa, *Oratio Catechetica Magna*, xvi. Accessed October 05, 2017  
[http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z\\_0330-0395\\_\\_Gregorius\\_Nyssenus\\_\\_The\\_Great\\_Catechism\\_\\_EN.doc.html](http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_0330-0395__Gregorius_Nyssenus__The_Great_Catechism__EN.doc.html)  
 Alexander Kazhdan, *The Oxford Dictionary of BYZANTIUM*, Oxford University Press, Oxford, 1991  
 Le Corbusier, *The Chapel at Ronchamp*. Architectural Press, London, 1957  
 Henri Lefebvre, *Elements of rhythm analysis*. Translated by S. Elden, and G. Moore. Continuum, London, 2004  
 Alexei Lidov, "Hierotopy. The creation of sacred space as a form of creativity and subject of cultural history" in *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia* edited by A. Lidov, Progress-tradition, Moscow, 2006, pp 33-58.  
 Chris Marker, "Immemory". Accessed October 05, 2017.  
<https://chrismarker.org/chris-marker/immemory-by-chris-marker/>  
 Katerina Michalopoulou and Antonios Touloumis, "Structural correlations between architecture, music and cinema: Rhythmical description of the Parthenon frieze", in *Proceedings of the 10th International Space Syntax Symposium*, 2016  
 Dimitra Makrynioti, Introduction to *Περί θανάτου, Η πολιτική διαχείριση της θνητότητας (On death, the political management of mortality)*, edited by Dimitra Makrynioti, Nisos, Athens, 2008, pp 16-27  
 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*. Translated by W. Kaufmann. Vintage Books, New York, 1974  
 Stanley Sadie and John Tyrell *The New Grove, Dictionary of music and musicians*, Grove, Oxford, 2001  
 Antonios Touloumis, "Issues of inscription in temporal experience", in *Proceedings of the Fifth International Space Syntax Symposium*, 2005, Vol. II, pp 421-430  
 Chrysostomos Triantafylou, *Ο όσιος Ιωάννης ο Ρώσσος: ο πολύαθλος και πρωταθλητής της υπομονής*, Apostoliki Diakonia, Athens, 2014  
 Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique*, Editions du Seuil, Paris, 1995



fig. 10 Aerial view from the new cloister and garden